· 葡萄牙文化丛书 ·

葡萄牙音乐史

【葡】鲁伊·维依拉·聂里
保罗·费雷拉·德·卡斯特罗 著

陈用仪 译



FUNDAÇÃO
ORIENTE

葡萄牙音乐史

【葡】鲁伊·维依拉·聂里
保罗·费雷拉·德·卡斯特罗 著
陈用仪 译

中国文联出版公司

（京）新登字172号

图书在版编目（CIP）数据

葡萄牙音乐史/［葡］聂里，［葡］卡斯特罗著；陈用仪译．—北京：中国文联出版公司，1997.1
(葡萄牙文化丛书)
ISBN 7－5059－2597－0

I.葡… II.①聂… ②卡… ③陈… III.音乐史－葡萄牙IV.J609.552

中国版本图书馆CIP数据核字（97）第01742号

葡萄牙文化丛书
葡萄牙音乐史
［葡］鲁伊·维依拉·聂里
［葡］保罗·费雷拉·德·卡斯特罗 著
陈用仪 译
*
中国文联出版公司出版、发行
（北京农展馆南里10号）
永清县第二印刷厂印刷
新华书店总店北京发行所经销
*
850×1168毫米 32开本 8.5印张 2插页 177千字
1997年2月第1版 1997年2月北京第1次印刷
印数：1－5000册
*
ISBN 7－5059－2597－0 定价：13.50元
I·1928

引 言

自从若昂·德·弗雷塔斯·布朗科的《葡萄牙音乐史》1959年问世以来，我国再也没有出版过任何对自中世纪时期起直到当代为止葡萄牙音乐的演化加以概括性考察的著作。这种情况，却同另一个事实恰恰形成了反差，这个事实就是：近30年来，音乐学研究方面已有了长足的进展，尤其是，我们得以掌握了16至18世纪我国音乐的一大批现代版本，还有有关我国过去与现今的音乐家的许多传记素材。但是，由于没有对我国的音乐史加以有系统的综合考究的传统，因而上述研究对不同的时期与不同的体裁有轻有重，或简或繁，在许多时期与体裁方面出现了认识上的巨大空白。本书则首先是一个按问题编排的综合性著作，它不单是力图给我国音乐的演化勾勒出轮廓，而且还力图能够同时提出一些操作模式，用以将这些轮廓按多学科的观点纳入葡萄牙文化史的更为概括性的全貌之中。我们这样做时，也深知在某些场合，由于掌握的资讯有空缺，我们在本书中提出的一些解释性的假定，只能作为进行理论探讨工作中的一家之言，要随着各个领域研究工作的进展而受到考验与修

正。

本书末尾有一个最新的参考文献目录，它所包括的不单单有本书正文中所引用过的一切文献，而且还选进了一大批对有志于在这方面深入进行探讨的读者来说具有根本参考价值的作品。但这个文献目录还并不是详尽无遗的，特别是有一些旧著作，其有价值的内容已收进了新近的全面性研究著作之中，对于这些旧作，我们就没有在目录中提及。

国立音乐学院的曼努埃尔·莫莱斯教授、新里斯本大学音乐学系教授曼努埃尔·卡洛斯·德·布里托博士与马里奥·维依拉·德·卡尔瓦约博士以及葡萄牙文物总署音乐学部主任伊萨贝尔·弗雷勒·德·安德拉德博士，在提供素材方面惠予宝贵的协助，作者对此谨表谢意。

1991年1月于里斯本

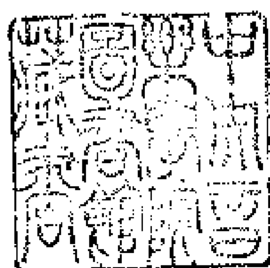
鲁伊·维依拉·聂里

保罗·费雷拉·德·卡斯特罗

谨以本书纪念

若昂·德·弗雷塔斯·布朗科

（1922—1989）



目 录

下　　篇

保罗·费雷拉·德·卡斯特罗 著

上　篇

鲁伊·维依拉·聂里 著

一、自中世纪时期到文艺复兴

中世纪的背景情况

礼拜仪式音乐的组织

对于我国中世纪音乐，要试图进行历史性的概括，都会遇到各方面的困难，其中主要的困难，无疑是那个时期留传至今日的实际音乐材料十分缺乏，而且对于这些材料的音乐学上的研究，直到如今一直都做得很差。因此，我们对葡萄牙中世纪音乐生活的了解，大部分仍然仰赖于一般历史的文件性与文学性的原始材料，这些材料给我们描绘当时音乐发展的政治与典章体制演化背景，但在这些原始材料中，我们充其量只能找到有关葡萄牙音乐与音乐家的零星材料。

正如当时整个西欧的情况一样，在我国，在罗马帝国灭亡之后，高雅音乐的实践，主要是在基督教有音乐的礼拜仪式的框架之内保存下来的。帝国分崩离析后，伊比利亚半岛上政治上与军事上动荡不定的局面，直到西哥特王朝建立时方告一段落，这种情况，使半岛上的教会极为难以在等级建制上、教义

上及礼拜仪式上形成大一统的局面，不过，伊比利亚半岛上的教会当局很久以来就一直不遗余力创造协同一致的局面，因而能够在633年的托莱多公会议上试图制定出统一的礼拜仪式的大致规程，这些规程尽管允许各地有某些变通，但应该在仪式的规格、唱词的文字以及其曲调方面遵照共同的格式。这就将所谓“西班牙半岛礼仪”综合成了一种大致上统一的做法，这种礼仪是基督教西方礼拜仪式大家族的一大分支，同高卢派（法国）、圣公会派（英格兰）即萨路姆仪式、米兰派即安布罗斯派（米兰）、古罗马派（罗马）及本笃会（意大利南部）的仪式平起平坐。

这种伊比利亚的礼拜仪式，又名西哥特礼典，因为它是在西哥特王朝统治时期生根的，它又名穆斯林统治下基督徒的宗教礼典，因为当时虽然是穆斯林的统治，但阿拉伯人对其管辖下的领土内的基督教仍持较为宽容的态度，因此，这种伊比利亚的礼拜典章就保持到1080年，到了那一年，布尔戈斯公会议遵从教皇格里哥利七世以罗马礼典一统天下的号召，下令以罗马礼典取伊比利亚仪式而代之。罗马礼典今天称为“格里哥利礼典”。但这个名称并不恰当，它是在古罗马礼典的基础上，经查理曼宫廷在9世纪初叶大力进行加工、修订、编纂与系统化而告成的，它先实施于查理曼帝国领土范围，继而逐步由教廷作为西方教会的统一礼典加以贯彻。

在这一套伊比利亚半岛的礼拜仪式当中，后来成为葡萄牙国家的那一部分地区看来并没有显示出什么特色，而只是一再以平起平坐的参加者的身份，在其演化的各个阶段中露面。在梅尔托拉，可以发现有提及某个“歌手之王子安德列”（Andre

princeps cantorum）在公元489至525年之间进行活动的记载，按照罗伯特·斯蒂文森的意见，这可能是全欧洲第一次看到的提及某个教会音乐家的记载［见1982年所著，第五章］，而且，有一本著名的《莱昂唱经本》，是10世纪的一份西班牙手抄本，里面包括了全套礼拜日历进行祈祷日课的祷文与曲调，它是现在我们对西班牙半岛宗教礼拜音乐进行研究的主要依据，而这本唱经本十分有可能是从贝雅教区所编的一份原本抄来的［见同著］。

早在阿拉伯人统治下，那些后来列入葡萄牙版图的地区就已经有了一些比较兴盛的基督教教会机构，例如洛尔旺与瓦卡里萨的修道院，但是随着光复战争的节节进展以及基督教政权在光复地区的陆续建立，这些基督教教会机构也就自然在数目在增加而且在力量上加强。由于缺乏当地培养出的高级人员来管理日益扩大的教会机构，因而葡萄牙各教区的新任主教，大多来自法国，而且在各有关的主要职位上来回轮换：在布拉加是热罗——即日后的圣热拉尔多——（1096—1109）、莫里斯·布尔登（1109—1118）和让·佩居里埃（1138—1175）；在科英布拉又是同一位莫里斯·布尔登（1099—1109）和贝尔纳尔（至1146）；在波尔图则是于格（1114—1136）以及前面已提及的让·佩居里埃（1136—1138）。由于这些高级神职人员同属法裔，因而公会议以罗马礼典取代西班牙半岛礼典的这一决定在他们各个教区执行起来，也就方便了，而且有迹象表明，他们每个人都随身带来了从法国抄录的格里哥利礼拜仪式手册，各自有其辖区加以推行。

说到这里，要说明的一点是：所谓布拉加礼典，亦即今天

仍部分实施的一套仅仅用于布拉加大主教区的仪式、祷文和曲调，应该算作是以罗马礼典为蓝本的统一礼拜仪式范围内容里的许多种地方变通格式之一，因此，它的来源，大概是在自 12 世纪中叶到 13 世纪末叶这一段期间。另外还有一些教区，甚至还有一些有声誉的修道院所，例如科英布拉的圣十字修道院，也施行了类似这样的本身特有的变通了的礼拜仪式，但这些仪式到 16 世纪中叶举行特兰托公会议后就大都归于消失，因为当时发动了以中央集权为方针的反宗教改革运动，力图一劳永逸地向整个天主教会强加一套统一的礼拜仪式模式，至少在祷文和仪式上要做到整齐划一。但是，那次公会议也规定，教区如能证明它本身独特的礼拜仪式已连续沿用了至少 200 年，则可允许继续保留，于是布拉加就决定通过把自己某些独特的惯用仪典保持下来，以标榜其作为西班牙半岛各地首位教堂的特殊地位，因而就力图硬把这些仪典说成有千百年的古老历史，甚至追溯到斯维汇王国时期，说当时曾由杜梅之圣马丁大主教（公元 579 年卒）下令进行过一次礼拜仪式改革，这一传说，被当作真事载入了 1634 年的布拉加礼拜仪式手册之中［见科尔邦 1952 年所著，第 141—147 页］。

这一现象，是一个有力的例证，说明了在整个中世纪时期当中伊比利亚半岛各个教区之间的等级关系方面情况是极其复杂的，有时这种等级关系真正意味着实际上的隶属关系，有时又仅仅是空洞礼节上的等级关系，实际上并无作用。直到葡萄牙独立了两个世纪之后，西班牙仍然有一些教区隶属布拉加总教区，而葡萄牙又仍然有一些主教区隶属西班牙的圣地亚哥德孔波斯特拉大主教区，至于布拉加同托莱多长年累月争夺半岛

上教会内部的首位，或至少是布拉加力争不受托莱多支配而自主，这就更不用说了。教廷在这个问题上的立场经常变化不定，依不同的考虑而来回反复，但总是着重看葡萄牙王室站在哪边而定，而葡萄牙王室则在西部教会大分裂期间时而拥护阿维尼翁的教皇，时而拥护罗马的教皇，而一次又一次所找到的解决办法，有时对每个葡萄牙教区所采用的礼拜仪式习惯是产生影响的。

在葡萄牙，一方面是世俗教士在各个教区隶属下组织起来，同时又有许许多多十分重要的寺院与修道院，它们起着文化与宗教仪式活动中心的作用，此外又是大地产主，在封建制度的框架中占有很大的经济与社会份量。这些修道院原先是隶属于各教区当局的，但它们同欧洲其他各地的情况一样，逐步摆脱了世俗教会等级制度，彼此互相联结成或紧或松的关系网，而这些网，也包括了国外类似的机构在内。至少从1050年的科杨萨公会议起，许多葡萄牙的修道院就遵奉圣本笃的教义，其中有一些逐渐落入本笃会的法国克吕尼大寺院的势力范围，有些只限于依从克吕尼大寺院的那套礼拜仪式和习惯，例如彭多拉达、圣蒂尔苏、蒂邦伊斯、巴苏德索乌萨的修道院，而另一些则同母寺建立了直接的隶属关系，例如拉特斯的圣彼得修道院、科英布拉的圣儒斯塔修道院和维米埃罗圣母院［见马托索1985年著作，第131页］。这种影响，再加上前面提及的那些法国主教如热罗、莫里斯、布尔登及贝尔纳尔等人本人就是克吕尼派修道士，因此，罗马礼拜仪式对葡萄牙教会的渗透，基本上是采取了克吕尼大寺院的模式，该寺院住持之一圣雨果，对于使布艮第的莱蒙多及恩里克前来伊比利亚半岛为雷昂及卡斯蒂利

亚国王阿尔丰索六世效力以及对于日后葡萄卡莱伯国的建立，都起了根本促进的作用。

但是，从1140年起，我国遵奉本笃会教义的各修道机构内部，就开始显示出有西斯特教团的影响，一些势力很大、声望很高的修道院，如拉丰伊斯、塔罗乌卡与波乌罗的修道院等，都转而归它管辖，它后来就在葡萄牙建立了阿尔科巴萨大寺院。法国礼拜仪式影响对我国的渗透，也就这样改为通过西斯特教团的教士们，他们所主张的礼拜仪式，是极为简朴的，往下我们就可以看到，这种情况，对于整个中世纪当中葡萄牙教堂圣乐的发展的若干方面，尤其是在使用复调音乐的问题上，留下了自己的印记。葡萄牙的另一些大的教会机构，则属于教规教士派，这一派遵循据说是由圣奥古斯丁所订下而其实是由阿维尼翁的圣卢福所规定的教规：例如科英布拉圣十字修道院和里斯本的圣维森特修道院就是如此，它们后来成了十分重要的音乐礼拜活动中心。最后，各个军人教团也拥有一些巨大的修道院，例如圣殿骑士团在托马尔、医院骑士团在列萨或是圣雅各骑士团在帕尔梅拉，这些全是在礼拜仪式范围内进行音乐活动的重要场所。

所有这些活跃的音乐实践，给我们留传下一批零散的原始资料，这些资料，尽管经法国女音乐学家索朗日·科尔邦在40年代进行过深入的研究，但仍有待详细探讨。据这些作者的看法，那些自11世纪保存至今的音乐手稿，除了有某些片段是采用来自托莱多地区的一种纯属伊比利亚半岛特有的古式音符记谱法外，我们看到的基本上是采用一种源出于阿基坦的记谱法，开始时使用一些不连贯的古音符，没有线，后来则采用单独的

一条线。这条线或则红色，或则赭石色，作为音高的一条参照线。但从13世纪中叶起，传到今天，我们就有阿基坦记谱法一种经过变通而有葡萄牙特色的变体，其特点是单单使用一条线，将一些方形的音符放在线之上或线之下，这就能明显地显示音阶上的不同等级，而且它还有一个特点，就是半音音程总是以较低的那个音符改为菱形来表示。这个绘制十分简便、读起来十分清楚、在手稿中占篇幅很少的记谱法，在我国一直沿用到15世纪，而本已在其他国家逐渐普及的五线谱，却不流行［见科尔邦1952年著作，第247—251页］。

有关礼拜仪式的册子，尤其是包含有乐谱的册子，制作过程很慢，需要专门技巧，因而成了贵重物品，所以我们常常可以看到一些人在遗嘱中将这些典册当作珍贵遗产同贵金属的祭祀器皿或地产一起遗赠后人。可惜的是各个教区以及各个修道院所的最古老的音乐礼拜仪式文献收藏在19世纪几乎悉数散失，这就使得我们难以重现中世纪时期我国各宗教机构具体的音乐实践的真相。

世俗音乐

与圣堂音乐的发展同时，在我国，起码是从王国独立时起，就培养了一种带有贵族气息的诗歌音乐体裁，其唱词编成了三本手抄本，即阿儒达宫的歌集（13世纪末叶时抄录的）、国立图书馆的以及梵蒂冈图书馆的歌集（是从大约在14世纪收集的原本抄来的，抄的时间已是16世纪）。这三份材料中保存了近1680首加利西亚——葡萄牙诗歌，据认为其作者既包括了约生于1140年的若昂·苏阿雷斯·德·派瓦以及国王桑舒一世本

人，也包括了迪尼斯国王的儿子、1354年去世的巴塞卢斯伯爵彼得罗。这些诗尽管按主题与形式分成三种体裁，即爱情歌曲、友情歌曲和嘲骂歌曲，但是一切迹象表明，这一大批游吟诗式的诗集，其大部分甚至全部都是用于歌唱的，而且有乐器伴奏，而关于各种乐器的性质，我们只能按照当时文学上的描写以及复制的神像来猜测。

上述手抄本当中最古老的一份，就十分明显地显示了同音乐的内在联系，这就是阿儒达宫的歌集，它里面甚至划出了谱线，本来要记录同诗相对应的旋律，但却一直没有将音乐记录下来。因此，加利西亚——葡萄牙游吟诗人的全部音乐作品当中，直到不久以前，我们所知道的，只有一页羊皮纸装订有西塞罗的《论义务》，这一页亦称为“温得尔羊皮纸”，是本世纪初发现的，现属于纽约的皮尔波因特·摩根图书馆，它上面有加利西亚游吟诗人马丁·科达克斯一套七首小曲，其中六首附有相应的曲调。这些曲调的各个音的高低明确无疑，但是，它们当中有一些曲子采用了一种调式音乐之前的方法来记录其节奏结构，其余曲子则采用先于科隆的弗兰克的调式的一种调式，这些曲子的节奏结构，曾有人对之试图用种种不同的方法来转写，其中最近的一次试图，是曼努埃尔·彼得罗·费雷拉在一份详尽的著作中作出的，它为读谱开辟了新的、重要的途径[见费雷拉1986年著作]。但是，最近圣巴巴拉加州大学的美国研究人员哈维·沙拉尔又宣布在里斯本东坡塔国家档案馆中有了一次革命性的发现，发现了另一页同样类型的羊皮纸，上面有迪尼斯国王的若干小曲，他的诗是早已为人所知的，但这一新发现的文物中，这些诗第一次伴有曲调，现在我们尚在等待

对这一手抄件的研究结果的发表。

由于缺乏这方面音乐的原始素材，因此，有人持“宗教仪式中心论”，主张把欧洲游吟诗歌运动爆发的原因归之于宗教诗歌音乐实践的区区扩大，因此，留传至今的那些诗，有可能当时依其抑扬顿挫，找到节韵合适的格里哥利圣咏与之相配［见阿勒格里亚 1968 年著作］。但是，这样一种试图，其历史根据已多次受到对这种音乐作品进行研究的主要人士的质疑，他们着重指出，游吟诗与音乐还另外有一些根源，其重要性并不亚于礼拜仪式，其中尤其是拉丁的世俗传统和阿拉伯的影响，这些传统和影响在地中海基督教文化的所有各方面都留下了清晰可见的痕迹。因此，仅仅以节韵上的巧合为理由，把圣咏的曲调用来配歌集中的诗词，这种推论，归根结底也就显得过于牵强，将一些固然有过许多相互交接之处但本质上迥然各异的文化与艺术潮流扯到一起。

较为中肯的是曼努埃尔·彼得罗·费雷拉的主张，他认为当时可能拿来配那些诗的，是另一些曲调，即《圣马利亚小曲》曲集中的一些曲调，这是一本大型的加利西亚——葡萄牙诗集，有宗教色彩，编纂时期在迪尼斯国王的祖父莱昂与卡斯蒂利亚国王阿尔丰索十世（1252—1284）及迪尼斯本人（他本人也是个杰出的游吟诗人）在位时［见费雷拉 1986 年著作，附录］，因为这本《小曲》曲集在形式上的结构以及其诗歌语言的确同世俗的诗歌集十分相似。值得指出的一个迹象是：“圣马利亚小曲”曲集中的某些小曲，讲的一些神迹和事件，同我国若干地方发生的事很类似，其中有特伦纳（第 213 号、223 号、228 号）、阿伦克尔（第 316 号）、埃武拉（第 322 号）、奥迪米拉

（第 327 号）与圣塔伦（第 369 号）等地，这些曲子来源于葡萄牙的可能性是不能排除的。

有一种人，同游吟诗人的活动有关系，但也同一种民间文化有关系，这种民间文化，留传至今的只有间接的记载，这些人同该种民间文化的联系，是通过在游吟诗歌的框架内对一些民间题材或诗歌加以润饰，他们就是所谓说唱师（jograis）或曲艺师（segréis），这是一些平民出身的音乐家兼诗人，他们除了在传统的集市与节日中表演外，我们还可以看到他们常常被提到为半岛上的各个君主效劳献艺。伊比利亚半岛已知的最早的说唱师是一个叫做巴雷亚的人，他活动于 1136 至 1154 年间，为莱昂国王阿尔丰索七世效劳，但是 1193 年时我国国王桑舒曾给说唱师波纳米斯与阿孔潘尼亚多封地，到 1268 年时国王阿尔丰索三世又给说唱师西米昂封地，他在位时的一份文件上曾指示“国王内廷至多只应有三名说唱师，过多不妥”［见科尔邦 1952 年著作，第 227—229 页］。在整个 14 世纪，我们一直可以找到许多文献多处提及阿拉贡王室宫廷内有一些来自葡萄牙宫廷的说唱师：马尔瓦尔·德·圣塔伦与 V·多明盖士（1311 年）、约翰·阿巴多（1334 年）与埃弗兰·佩雷斯（1336—1341 年）［见戈麦斯 1987 年著作，第 102 页］。

复调音乐的流行

复调音乐的起源

我们在前面已经看到，葡萄牙教会同法国教会在整个中世纪期间关系一直十分密切，因此，考虑到这一点，就不能排除

有一个可能，那就是在这个时期，葡萄牙可能已经知道并且实行复调音乐，至少零星地这样做。但是，我们同时又看到，从很早以前就开始，法国对我国的这种影响，首先是通过西斯特教团来施加的，而西斯特教团在礼拜仪式音乐领域持有简朴的风尚，同比利牛斯山另一侧的修道院与教堂的潮流的趋向大相径庭，这种简朴的风尚也许反而起了障碍作用，阻止复调音乐在我国的普遍传入［见弗雷塔斯·弗朗科 1959 年著作，第 16 页］。

但是，看来不容争议的一点是：直到 14 世纪最后 30 多年期间，都一直没有什么文献材料留存至今，描述当时葡萄牙有任何类型的复调音乐，更没有任何葡萄牙的复调音乐手抄本。公元 959 年，穆马多娜·迪亚斯伯爵夫人曾在遗嘱中将一批书籍遗赠给基马良伊斯修道院，书籍清单中曾出现“奥加农”（organum）一词，它看来似乎指的是一份题材不明确的文学册籍的泛名（可能是哲学性或神学性的），而不是指它的假设的音乐内容的特性（如果如此，按理应使用 liber organi 一语更为自然）。更何况当时复调音乐的实践尚在萌芽时期，最初的一些有关复音音乐的著作，如《音乐手册》（Musica enchiriadis）或《铨释手册》（Scholia enchiriadis），其影响在欧洲方面尚未超出法国北部地区，在意大利、法国南部或西班牙尚未见到有关它的记载，在这样的早期，如果这种复调音乐竟已传到了日后成为葡萄卡莱伯国的地区，那就真是咄咄怪事了。

即使到了后来 12 世纪之时，固然由于人们纷纷前来圣地亚哥德孔波斯特拉这块加利西亚的圣地来朝圣，带来了普罗旺斯的影响，从而在此地的音乐礼拜仪式中树立了一种同法国利摩

日的圣马夏尔修道院的那种加装饰音的五度平行双声(discante)相近似而保存在所谓《卡利斯特典册》中的复调音乐传统，但是，即使如此，这种传统看来也没有扩展到我国，尽管这种传统是葡萄牙音乐家们所知晓的，因为他们的主人，或则是教会神职人员，或则是世俗人，是常常到马夏尔这位使徒的墓地去朝圣的，而这些音乐家也就常常随主人前往。

这样，直到费尔南多国王在位时，我们才第一次看到直接提及复调音乐的具体材料：当时葡萄牙宫廷有一位法兰西——佛兰德籍的作曲家约翰·西蒙·德·哈斯佩雷，亦即有名的阿斯普鲁阿，1378年时，葡萄牙国王曾为他向教皇克雷芒七世请求任命他在辛特拉的圣马丁大教堂任神职，后来他到了阿维尼翁参加到教皇本人的礼拜室中工作。阿斯普鲁阿虽然当时只初露头角，但他已是一种极其复杂的复调音乐美学的激烈信徒，这种音乐，人称之为“微妙艺术”(Arssubtilior)，但它由于日益固步自封，终于到15世纪初叶时被淘汰，取而代之的是英国乐派那种更为简朴、更为通俗易懂的语言。像他那样的先锋派作曲家，竟能得到葡萄牙国王的青睐，这一点似乎表示，法国的“新艺术”(Ars nova)在当时总的来说，是里斯本王室所比较熟悉的，而且事实上，费尔南多国王的弟弟若昂一世本人，也在他写于1415年后不久的《狩猎书》中间接地证实了葡萄牙王室对“新艺术”的确是熟悉的，他在书中宣称（但愿他这样说是为了风趣），他更喜欢狩猎的热闹场面、猎手们的呼喊声以及猎犬的吠声，甚于14世纪最著名的法国复音音乐家纪尧姆·德·玛受(Guillaume de Machaut)的音乐：“[…]我们大可以说，纪尧姆·玛受也从未创作出这样美丽协和的旋律[…]”[见布

埃斯库 1990 年著作，第 114 页]。

若昂一世于 1387 年同英国蓝开斯特公爵约翰·冈特的女儿菲利帕的婚姻，对葡萄牙宫廷的文化气氛起了决定性的作用，将英国的影响引进了葡萄牙宫廷，这种影响，在音乐方面，在 15 世纪上半叶一直保持不衰。到了阿丰索五世在位时期，王家礼拜室司乐长阿尔瓦罗·阿丰索被派到英国国王亨利六世那里去，求英国君主给一份英国王家礼拜室的章则、规程与礼仪格式的抄件，于是英国王家礼拜室的司铎威廉·谢伊亲自写了一份详尽的介绍，让他带回葡萄牙，这份文献直到今天仍然保存在埃武拉的公共图书馆［见阿勒格里亚 1977 年著作，第 133 页]。英国的礼拜仪式，亦即所谓萨路姆仪式，究竟在多大范围内、在多大程度上在我国得到或是没有得贯彻，这是一个仍未弄个水落石出的问题。但是，如果我们考虑到，15 世纪上半叶正是莱昂内尔·鲍威（Lionel Power)、敦斯退布尔之约翰（John of Dunstable）以及大群英国杰出复调音乐家的乐派大放异采的时期，他们的影响使欧洲的音乐生活彻底发生了一场革命，在文艺复兴音乐的总的风格演化中开辟了一个新阶段，那么，肯定可以认为，这个影响也同样传到了葡萄牙，并在我国的作曲家和演奏家身上留下了痕迹。

不可否认的一点是：阿维斯王朝的王侯们自从他们家族登基称王之后，就在葡萄牙宫廷内进行了积极的复调音乐活动，仿效欧洲各主要国家宫廷的做法，在那些宫廷中，正如佛兰德斯理论家约翰尼斯·亭克托里斯约在 1476 年时所写的那样，“基督教的王侯们［…］按照大卫的做法建立了礼拜室，不惜重金聘来了歌手到礼拜室来以悦耳动人的歌声，分成不同的（但并

不相冲突的）声部，歌颂天主”［见斯特隆克 1965 年著作，第 5 页］。1437 年之前不久的一份文件也是个例子，它谈到若昂一世的两个儿子，即费尔南多王子与彼得罗王子，各自有一间大礼拜室供自己使用，有 13 名圣诗歌手和 8 名合唱歌童［见迪亚斯 1982 年著作，第 179 页］，15 与 16 世纪，这条原则一直保持，即王后与所有各王子都不但各自拥有自己的礼拜室，而且有人数不等的室内乐师，隶属他们个人。

王家礼拜室

但是，宫廷复调音乐活动的中心，却是王家礼拜室，为此，国王杜阿尔特本人曾亲自制订一份详细的“章则”(Ordenaçam)，里面曾提及这一机构的四个领导职务（总执事、礼拜室、司乐长、主事与歌童领班），歌手们分成三个声部（高、中、低音），提出了有关音乐演奏与训练的明确准则，并原则上规定要有 8 至 12 名歌童，其中一半应为七、八岁，另一半则比他们大三、四岁，以免年龄较大的歌童一旦到了变声年龄时整体音质发生过大的摇摆。从这份钦定的“章则”的内容看来，在那个时期，王家礼拜室尚未订下招收阉割的歌手的制度，这种做法，到了 16 世纪，我们就可以找到若干记载，但何时开始的，还未能找到文献佐证［见维依拉 1900 年著作，第一卷，第 6—7 页］。这份文件有一处特别有意思，因为在那个时代这样的说法是很罕见的，国王在最后要求自己的歌手们“单单用嗓门来唱”，这似乎指的是采用一种不藉助头部共鸣的发声技术，而头部共鸣则是后来美声唱法所采用的［见迪亚斯 1982 年著作，第 209—212 页］。

1430 年，若昂一世的女儿伊萨贝尔公主嫁给了勃艮第公爵"好人"菲利浦，这门亲事不能不使葡萄牙王室同第戎公国宫廷的关系更为密切，而第戎公国宫廷在当时是欧洲贵族文化的主要中心，这个地位，一直保持到菲利浦和伊萨贝尔的儿子"大胆"夏尔在 1477 年被法国王室最后击败时为止。当时勃艮第宫廷中对葡萄牙音乐是有了解的，这一点，也许可以从诗人马尔丹·勒·弗朗克有关两位肯定来自伊比利亚半岛的器乐家的热情洋溢的叙述中推论出来，这两名器乐家是"约翰·费尔南德斯"与"约翰·科尔杜瓦尔"，他们说不定还是葡萄牙人。但是在这方面，意义更为重大的是那个时代的法兰西——佛兰德斯民俗舞（basses danses）的主要曲集之一当中收进了一首以某一《依葡尔汀加尔方式》（en la mode du Portingal）的歌谣为蓝本的、名为《葡尔汀加尔女郎》（La Portingaloise）的器乐曲［见蒂波 1960 年著作，第 942 页］；留传到今天的，还有一首声乐作品，据说出自当时最有影响力的作曲家纪尧姆·狄费（Guillaume Dufay）之手，曲名为《葡萄牙人》（Portugaler），这首乐曲，留传到今天的还有一份供管风琴演奏的版本，保存在 15 世纪管风琴音乐最著名的曲集《布克斯海姆管风琴集》(Buxheimer Orgelbuch" 之中［见里斯 1959 年著作，第 51 与第 659 页］。因此，一切迹象表明，对于这两件作品，我们可以视之为源自葡萄牙的复调音乐的已知的最早例证。

15 世纪的法兰西——佛兰德斯复调音乐，先是依仗勃艮第家族在政治上的优越地位，而在勃艮第家族垮台后又依仗佛兰德斯各商业城市的经济实力，得到了令人瞩目的发展，其影响遍及整个欧洲，葡萄牙亦不能例外，更何况有两个情况是我们

应该考虑到的，一个是葡萄牙王室同勃艮第宫廷之间有许多王朝贵族通婚关系，另一个是葡萄牙同荷兰一带彼此早自14世纪就建立了通商关系，这些关系先是集中布鲁日，后来又随着香料贸易的崛起而转为集中在安特卫普。尽管直到15世纪末叶我们仍然不掌握有足以确凿佐证的葡萄牙音乐资料，但是，到了即将进入下一个世纪时，这样的资料就出现了，而且这样的资料一出现，法兰西——佛兰德斯复调音乐的影响，从这些资料中看来，已经十分明显，不经过事先几十年的消化吸收过程是办不到的，同一时期在西班牙也发生过与此平行发展的过程，情况相仿，可以作为参照的例子，而该过程是有文献为证的［见卢比奥1983年著作］。唯有随着研究的进展以及葡萄牙15世纪复调音乐实际原始资料的可能发现，我们将来才有可能评估，法兰西——佛兰德斯的模式以及形式上与风格上的常规在多大程度上从它的传播中心直接传到了我国，我们又是以多大的规模通过将这些模式与常规在卡斯蒂利亚与阿拉贡的王家礼拜室尤其是在西班牙天主教国王王后的私人礼拜室中进行加工而收受下来。

当时的音乐活动，已没有例证留存至今，在整个15世纪，有关葡萄牙宫廷的复调音乐活动发展进程，我们所能找到的，是一大批文件的间接提及之处，有些提及的是历任教皇应我国国王之请求授与葡萄牙王家礼拜室以礼拜仪式方面的越来越多的特权，有些提及的是王室聘用数达几十名的职业歌手与器乐家。宫廷的这种音乐活动，其最高的主事者是王家礼拜室司乐长，这一职务，在阿丰索五世在位期间相继由上面已经提及的阿尔瓦罗·阿丰索、戈麦斯·艾雷斯（1454年曾活跃）、里斯本之若昂

(1476年曾活跃)以及西班牙人特里斯坦诺·德·席尔瓦,后者原籍塔拉佐纳,曾著有一份题为《音乐的可爱者》(Los Amables de la Música) 的理论著作，这著作已经没有版本留传下来，但是直到17世纪末叶,伊比利亚半岛的若干音乐理论家都曾多次提到这部著作并加以赞扬[见聂里1984年著作,第221页]。王家礼拜室司乐长的这个职位，再往后依次为马特乌·德·丰特斯（1516年曾活跃)、费尔南·罗德里格斯（1521年曾活跃)、若昂·德·维拉·卡斯汀(1548年退休)、巴尔托洛梅乌·特洛泽略与安东尼奥·卡雷拉所担任。

关于国王的礼拜室的礼拜音乐活动的质量如何，达未昂·德·戈伊斯在他有关曼努埃尔一世的记述中有一段谈及，按照记述，这位国王“[…] 有一些来自全欧洲的了不起的歌唱家与演奏家，他对他们优渥有加，给他们以足够过体面生活的薪津，此外还赐与另外一些恩宠，因而他的那个礼拜室是当时所有各国国王与王侯们的礼拜室当中最好者之一”[见瓦斯孔塞洛斯1870年著作，第一卷，第222页]。在整个16世纪期间，对于保持王家礼拜室的音乐在最高水平上，这样的关注一直保持着，终于到若昂三世在位时，开始酝酿一个对这个机构进行改革的方案，而到了曼努埃尔时期，这个方案终于落实。

王家礼拜室每天要做弥撒，其隆重程度有高有低，时间长短自半小时至一小时半不等，视弥撒只念祷告文或是全套都唱出而定。在整个礼拜年历中，日课祈祷同样是全部实行的：有子夜祷（日出之前)、赞祷（日出时)、早祷（约在9时)、午前祷（约在中午)、午祷（约在15时)、午后祷（约在18时)、黄昏祷（日落时)、晚祷（日落后)。但是，显然可以看出，这些

礼拜仪式，有很大一部分只是朗诵的，在大多数场合都没有任何音乐参与，尤其是没有国王在场。

在1433年8月之前不久的《卡尔特会修道院典册》[见迪亚斯1982年著作，第215—217页]中有一份文件，给我们提供了一份详细的单子，开列了杜阿尔特国王在位期间一整年当中那些最为隆重讲究的礼拜仪式，必须承认，这样的分布安排，至少直到17世纪初叶，一直没有多大的改动。按照这份文献，圣诞节的子夜祷，后面接着弥撒，长达五个小时；2月2日的圣母洁瞻礼，午前祷有歌唱，加上蜡烛祝福和仪式行列，共三个小时；圣灰礼仪的星期三有午后祷的圣诗、圣灰祝福与安放以及弥撒，共两小时；在其后的星期六有唱歌的圣母弥撒，共一小时半。至于复活节前的圣周，则由于它在礼拜仪式内部具有深刻的意义，几乎把王室成员每天的时间都占用在崇拜仪式之中：棕枝主日，先是歌唱的午前祷，然后是棕树枝的祝福与仪式行列和弥撒，包括依马太福音的耶稣受难的唱曲，共五小时；圣周的星期四、五、六的子夜祷各为三小时，但是就在这三天，一连串的祈祷，即早祷、午前祷、午祷、午后祷，均只诵祷文，黄昏祷则是唱的，加上星期五唱出依约翰福音的耶稣受难曲以及星期六一连串包括蜡烛祝福的仪式，所用时间各为三小时（星期四）、三小时半（星期五）和五小时（星期六）。在圣灵降临节时，则前一天的黄昏祷和弥撒时间为两小时，当天的子夜祷和早祷共为两小时，连在一起的午前祷和弥撒则为三小时。礼拜年历上的其余节日当中，8月15日的圣母升天节以及圣彼得也许还有施洗圣约翰与福音圣约翰等最主要的圣徒的节日，还有众圣节，都占有突出地位。虽然文件中对此没有提到，但在

16世纪期间，王家礼拜室的礼拜仪式中，三王来朝节（1月6日）和圣体节（圣灵降临节第八天后的星期四）也已经占了特殊的地位。

宫廷音乐

与以王家礼拜室为中心的礼拜活动同时，宫廷也同样成了在世俗范围进行活跃的音乐活动的场所。在这方面，我们首先看到的，是军事或典礼色彩的铜乐吹奏，其用途首先是给一切宫廷礼仪增加庄严肃穆的气氛和隆重正式的规格，其中包括国王接见某一使节或某一显赫来宾时进入与退出接见厅、御前会议开幕时的正式排队，也包括宴会上御桌每上一道菜这样的小事。这类的音乐，一般是由所谓"高音"乐器如牧笛、小号、铜鼓来奏出的，演奏者组成中世纪传统式的艺人行会，主持行会的是一些拥有"牧笛大王"、"小号大王"、"艺人大王"之类庄严称号的达官贵人。

在上面引述过的有关曼努埃尔国王的记述的同一段中，达米昂·德·戈伊斯还给我们留下了一段有关这些器乐队的活动的有声有色的描述：

"[…]他处理政务时常常边听音乐边办事，午睡时则必听音乐，上床后也必听音乐[…]。每当星期日和宗教节日，他午晚餐时总要听牧笛、拉管、圆号、竖琴、小鼓与提琴的演奏，在大节日时，还加上铜鼓和小号，在他进飧时轮流演奏；除了这些乐师外，还有一些摩尔族的乐师，他们唱歌并弹奏东方琵琶和摇铃鼓，随着琵琶和铃鼓的声音以及牧笛、竖琴和小鼓的声音，贵族少年们在午餐与晚餐当中翩翩起舞[…]"·[见瓦斯孔

塞洛斯 1870 年著作，第一卷，第 222—223 页]。

同国王一样，王国的一些显贵，特别是布拉干萨公爵，也十分注意在日常生活的一举一动中都配以这种排场的典礼音乐，来突出自己显要的社会地位。公爵特奥多西奥 1542 年婚礼盛宴的一份描写，让我们看到，“筵席上山珍海错、佳肴美味，人人吃饱喝足，同时又响起小号、牧笛、歌手的歌声，然后是一番和谐悦耳的器乐与声乐同时响起，使得宴桌上的珍馐美味吃起来更为可口”［见聂里 1990 年著作，第 87 页］。

但是，这些加强礼仪气氛的吹打奏乐，其音乐是否高超美妙，大家的评判并不总是一致欣赏的，这一点，从另外一次在公爵宫中的宴会的描述中可以看出，这是教皇庇护五世的一位使节 1571 年访问维拉维索萨时随从当中的一个所写的：

“［…］晚会开始时，一切仿佛都着了火似的，同圣安杰罗城堡里的情形一样，又是拉管声，又是小笛声，又是铃铛声，吵得什么都听不见［…］。到了晚宴的时刻，我们在一片吵闹声中进入大厅［…］。这样我们就开始吃了，每上一道菜，都吹响小号，红衣主教想喝一口，小号马上又响起来［…］，一面吃，一面总是［响着］各种各样的吹奏音乐声［…］”［见同著，第 86 页］。

另一方面，除了有专管演奏高音乐器的乐手外，王宫以及各王子及各显贵的宫廷中还有一些室内乐师，专管演奏舞蹈音乐，这种音乐有一套同为世俗性的但却更为高级的声乐与器乐曲目。至于王宫内廷，这些乐师们的乐器很少在相应的官方文件中具体提到，但是，还是在阿丰索五世在位期间，他们当中就有一位“东方琵琶演奏家”（即洛波·德·孔德依沙，他曾在

1459 至 1464 年之间被提及过）和一位“管风琴大师”（即曼努埃尔·皮雷斯，亦即隆波，他曾在 1453 至 1461 年之间被提及过）[见维特尔波 1932 年著作，第 3—4 页，第 136—138 页，第 454—455 页]。此外，不能排除一个可能性，即管风琴很久以来就在葡萄牙宫廷中被认识并被弹奏，因为正如我们前面提到过的，葡萄牙宫廷同阿拉贡宫廷之间有说唱师的交换，作为这个交换的一部分，自 1368 年至 1374 年，我们可以看到阿拉贡的彼得罗四世那里有一个“外来的弹奏管风琴的大师”约翰·贝尔纳特，提到他时说他是葡萄牙人[见戈麦斯 1987 年著作，第 102 页]。留传至今的，无论是契约文书或是描述文字，都没有表示受聘到王家礼拜室工作的乐师同那些负责演奏室内乐的乐师们彼此有什么泾渭分明的区别。恰恰相反，我们可以找到多处记载，提及礼拜室的歌手和器乐家们往往被召去演奏轻音乐，供宫廷娱乐，甚至在国王“垂询王国的要人并处理重要事项”的时候[见桑派约·里贝罗 1965 年著作，第 32 页]。

宫廷音乐显然不是那些专受聘来演奏这类音乐的职业乐手所单独从事的。按照卡斯蒂利奥内在《廷臣》(Il Corteggiano) 中所提倡并后来在整个伊比利亚半岛无数同类作品中宣扬的骑士理想，宫廷音乐是每个贵族文化修养的一个根本组成成份，这就说明了为什么例如布拉干萨公爵特奥多西奥一世在自己宫中为自己的家族成员们主持开设“阅读、书写、语法、音乐、舞蹈、使用武器、两种骑鞍法的马术等课程[…]”[见聂里 1990 年著作，第 92 页]。曼努埃尔国王的女儿马利亚公主的侍从贵妇当中，有一位文化修养极高的安杰拉·西杰亚，她对古典语言与文学造诣很深，而且“在音乐艺术与乐器上受过良好训练，

可以同最能干的音乐教师相媲美”［见同上］，还有布拉干萨公爵夫人卡塔琳娜在自己宫中接见1584至1585年间访问欧洲的一批日本贵族使节时，“叫她的女仆们在他们面前演奏，并且唱出安详正派的音乐”［见同上，第95页］。

艺人（menestréis）大多来自民间，有的甚至还是黑奴或摩尔族奴隶，但室内乐乐师们则与之相反，往往是小贵族出身。有一个路易斯·德·维多利亚，是为曼努埃尔国王的另一个儿子路易斯王子效劳的“优秀的吉他演奏家”，曾被彼得罗·德·安德拉德·卡敏雅誉为“当代最伟大的音乐家同时又是好诗人”，他在王子家中的级别是贵族骑士，同另一位在王宫中供职的杰出的拨弦乐器演奏家亚历山大·德·阿基亚尔的级别相同，后者因为音乐才能很高，得到了“当代的俄尔甫斯（希腊神话中的竖琴名手）和安菲昂（希腊神话中宙斯之子，善竖琴，琴声使城砖自行砌成）”［见维特尔波1932年著作，第18—19页及第575页；聂里1984年著作，第43页］。我国16世纪宫廷文学当中，尤其是吉尔·维森特的戏剧当中，有一个常见的现象，就是一个青年持盾随从，他通常是贫穷的，但仍然在宫庭贵族的最低一级打转转，能比较流畅地用吉他伴奏唱出自己的诗。

顺便还要指出一点，那就是：在葡萄牙宫廷繁忙的音乐活动当中，音乐还起着一个突出的作用，充当了在王族和范围有限的廷臣面前演出的戏剧和类似的舞台表演的一个重要组成部分，尤其是在表演吉尔·维森特的戏剧时。这位剧作家的作品中，音乐成分的确具有根本的意义，音乐以歌唱与舞蹈的形式插进剧情的进行过程中，而且作者本人几乎总是将歌曲和舞蹈都一一明确标明，这使得我们直到今天仍能在伊比利亚半岛复

调音乐的主要原始文献中找到其中的某些乐曲。这当中突出的例子，有西班牙人本雅洛萨的乡谣《女郎请抬头看我》以及像传奇诗《公主原是小姑娘》这样的杰作，二者均在《朱匹特宫廷》中提及过，还有佛兰德斯人胡安·德·乌雷德的著名的乡谣"从未如此痛苦"，这首乡谣曾在吉尔·维森特的《荣耀之舟》等三部剧本中引用过，还有彼得罗·德·埃斯科巴尔的经文歌"迦南女子在呼喊"，据推断，《迦南女子之剧》即以此收场。但其他例子还有无数提及伊比利亚民间舞蹈的词语，这些舞蹈有佛利亚舞、查科塔舞、"低舞"与"高舞"，这些舞曲，以不同的版本留传至今，有种种不同的声乐与器乐的搭配，另外，还有种种提及多种乐器与音乐活动的词语，使我们看到吉尔·维森特大师对音乐的知识。是十分到家的。

文艺复兴的复调音乐

世俗歌集

我们谈到中世纪时期的游吟诗歌时已经看到，当时留传下来的纯粹文学性的原始资料比较丰富，而相形之下，相应的音乐性的原始资料却很缺乏，这种情况，就 15、16 世纪期间的葡萄牙宫廷诗歌而言，亦是如此。加尔西亚·雷森德在其 1516 年出版的《歌谣总集》这一巨著中收集的诗，很大一部分其实是用来歌唱而不是用来读或朗诵的，我国 16 世纪的诗人，从贝尔纳尔丁·里贝罗与萨·德·米兰达，到佩罗·德·安德拉德·卡敏雅、路易斯·德·卡蒙斯及迪奥戈·贝尔纳尔德斯，他们的作品中，有许多也是用来唱而不是朗诵的。这一大批诗作，其

音乐配谱几乎全部散失，原因很可能是因为这种音乐主要是通过口头途径流传的，很少写成书面。另一方面，这些音乐作品流传时间很短促，到16世纪末叶时似乎已经受冷落，因而从那时候起，即使这些歌曲中有某些终于记录下来，但也没有谁特别关心保存这些乐谱手稿。

到1940年，葡萄牙音乐学的伟大先驱者之一曼努埃尔·若阿庚以现代版本形式出版了我国现存的文艺复兴音乐的第一本歌谣集。这原是一本小小的手抄本，属于已并入埃尔瓦什公共图书馆的奥尔登西亚图书馆，内有远自16世纪初叶的、歌词为本地语的65首复调歌曲[见摩莱斯1977年著作]。又过了30多年，才由曼努埃尔·摩莱斯发现与发表了新的三份类似的原始材料：一本是主要为宗教内容的歌集，内有19首世俗歌曲，这歌集已由里斯本国立图书馆向前国立音乐院院长伊沃·克鲁斯购下；另一本是131首歌的大集子（其中54首是复调音乐的），是16世纪60年代手抄的，今天属于巴黎国家高等艺术学校的图书馆[见摩莱斯1986年著作]；最后是一集18首原文的曲子，作曲时间可能在1560年至1580年之间，当时放进了16世纪一份属雷特·德·瓦斯孔塞洛斯的手抄杂本之中，今天它属贝伦的国家考古与民族学博物馆的珍本部[见摩莱斯1988年著作]。

总括起来，我们共有一批共150件以上的作品，能让我们追溯15世纪末叶到16世纪末叶这段期间亦即自文艺复兴潮流在葡萄牙站稳阵脚到矫饰主义鼎盛时这段期间世俗复调音乐在葡萄牙的演化经过。所有这些歌集都是佚名的，因此，唯有当某些歌曲同西班牙类似的原始材料有雷同之处时，我们在这些罕见的场合，才得以辨认出其中的两个作者，一个是西班牙剧

作家兼作曲家胡安·德尔·恩西纳，一个是葡萄牙人彼得罗·德·埃斯科巴尔，关于后者，我们往后还要谈到。虽然有些曲子的歌词是葡文的，但主要的语言是卡斯蒂利亚语，这种语言自15世纪中叶——尤其是自各西班牙天主教国王发动了中央集权运动以后——已经变成了伊比利亚各处宫廷的一种雅语。

三种主要的诗歌形式是村歌、小诗和传奇诗。前二者的渊源，似乎至少可以追溯到14世纪初叶，当时它还吸收到阿拉伯的“塞赫尔”诗体，而且同法国的“维尔莱”两韵短诗和意大利的“巴拉塔”歌谣有相似之处［见桑切斯·罗梅拉洛1969年著作］。两种体裁到了15世纪末叶就已经定型，都有一段开首副歌，村歌为两句到三句，小诗则为四句，这副歌就配上曲调的第一段；副歌后是一节诗，大体均匀地分布于简短的第二段曲调的连续两次出现之中，后面又是第一段的重复。得出的音乐格式就是ABBA，这个格式大体上是依照美国女音乐学家伊萨贝尔·波普所列的下面的表格得出的［见格鲁夫所著，第十九章，第767页］：

村歌和小诗的题材通常大体上是爱情，往往也带有明显田园风光的诗意气氛，但亦不排除有社会讽刺与批评的用意，例如巴黎的歌集中的一首村歌《别穿黑高腰皮靴》，它显然影射国王若昂三世对自己的廷臣的穿着严格挑剔的做法。

至于传奇诗，这是一种叙事体裁，其中虚构的主题似乎已被排挤，代之以对历史事件的多多少少有声有色的描述，诗的各节，都用同一段曲调反复唱出。这种体裁的一个大好例子，就是国立图书馆那本歌集的一首歌，亦即前面提到过的《公主原是小姑娘》，它以国王曼努埃尔的女儿贝阿特里丝公主同萨瓦公

爵夏尔1521年的婚姻为题，对公主体貌上与心灵上的种种美德加以颂扬，描绘了她的嫁妆与随从的豪华，并歌颂了新郎新娘及各自家庭的高贵与威权；另外还有一首留传至今的16世纪最后的复调音乐传奇诗之一，也是一首具有深刻历史意义的作品，

体裁	副歌	正歌	
		变唱	还原
村歌（主题歌词两句）			
歌词	aa	bb	ba
	ab	cc	cb
曲调	ab	cc	ab
	(A	BB	A)
村歌（主题歌词三句）			
歌词	abb	cdcd	dbb
	abb	cddc	cbb
曲调	abc	dede	abc
	(A	BB	A)
小诗（主题歌词四句）			
歌词	abba	cddc	abba
	abab	cdcd	dbab
曲调	abcd	efef	abcd
	(A	BB	A)

那就是有名的传奇诗《两军对阵》，到 1629 年才发表在米格尔·雷当·德·安德拉德的《杂事》中，指明要“以极悲伤的腔调”唱出，其中叙述的是阿耳卡塞尔——克比尔之役的经过以及塞巴斯蒂昂国王在战役中阵亡的情形［见摩莱斯 1986 年著作］。

这些作品，无论是小诗、村歌或是传奇诗，它们所普遍采用的音乐风格，直到 16 世纪中叶，都是基于以使用三声部的复调结构为主，每个声部各有自己的音域，展开时所遵的结构，是通过音乐来再现诗本身的结构。每一句都一个个音节地由所有各声部按一致的节奏唱出，结尾时有一段比较精致的收束，其中最后一个重读音节大都扩大为一个有几个音符的装饰音，此时各声部之间有比较独立的对位进行，有时甚至出现多重节奏。无论是这种按歌词逐音节齐节奏的唱法，或是采取的收束公式，都显示出受到了法兰西——佛兰德斯歌曲的谱曲常规的影响，法兰西——佛兰德斯歌曲在 15 世纪最后 30 多年藉助奥克格亨姆 (Johannes Okeghem，1430—1495）与比斯努阿（Antoine Busnois，1430？—1492）的作品的流行，也就是以这样的方式传遍整个欧洲的。

到了进入 16 世纪时比利时作曲家若斯庚·德·普雷 (Josquin des Prés，1445—1521）那一代人的精巧的对位法，尤其是紧随其后的那一代如塞尔通 (Pierre Certon，1572 年卒)、龚贝尔（Nikolaus Gombert，1505—1560?）、勒·热恩（Claudel Le Jeune，1528—1601）或雅纳庚（Clemens Jannequin，1485？—1550?）等作者的对位法，似乎当时也已传入了我国，当时葡萄牙的一些手抄本中就有这些作曲家当中某些人的歌曲，可为明

证（尤其是以键盘乐的形式载入，留存至今的，有16世纪中叶在科英布拉的圣十字修道院抄写的一份手抄本，现存于科英布拉大学总图书馆，编号为M. M. 48)。但是，我国的世俗歌集，仍然显得在表达手段上很节省与语言很简化，这种情况，一方面固然在某些场合说明了这些作品首先是由一些音乐修养必然有限的宫廷业余爱好者所创作的，但另一方面，这种情况也是十分普遍一贯的，不可能不是一种有意采取的审美上的抉择，即使是无疑科班出身的职业作曲家作的也是这样的抉择。除了前面极个别的事例之外，直到世纪的下半叶我们才开始在一些已是更为后期的歌集中看到向更为精巧的对位法技巧的发展，歌词中分布更多的装饰音，节奏更为强烈，各声部彼此采取更为有系统的仿效，例如巴黎歌集中的村歌《唉，痛苦，你多么折磨我》。但是，到这时候，已经马上要过渡到矫饰主义了，关于向矫饰主义过渡这个过程，我们在本书后面还要更为详细地论及。

埃武拉的复调圣乐：从波尔图之彼得罗到埃武拉大教堂的乐派

葡萄牙最古老的一件作者知名的复音音乐作品，就是波尔图之彼得罗的《尊主颂》(Magnificat)，这作品保存在塔拉佐纳大教堂的善本珍藏室（编号MS2)，它是一首三声部的对仗句圣母马利亚圣歌，以格里哥利圣咏第八调式的歌唱格式为基础，加以自由而又十分精致的对位法加工。波尔图之彼得罗在葡萄牙

的活动情况，只从1521年起才有文字记载，当时他成了曼努埃尔国王的一个儿子红衣主教王子阿丰索的礼拜室的司乐长，而当王子成了埃武拉教区的管理人时，他一定陪同王子去了埃武拉，因为有一份手写的描述，提到他在1534—35年间仍然住在埃武拉，看来当时他的处境比较潦倒，染上了酗酒的习惯。美国音乐学家罗伯特·斯蒂文森曾一再相当言之成理地主张这位作曲家同那个自1489至1499年任“天主教徒”伊萨贝尔的礼拜堂的歌手的彼得罗·德·埃斯科巴尔是同一个人，伊萨贝尔的文献中提到他时说他是“该葡萄牙人”。埃斯科巴尔离开卡斯蒂利亚宫廷后可能回到了葡萄牙，又于1507年回到西班牙去就任塞维利亚大教堂歌诗班歌童领班，任至1514年，在这一年，安达卢西亚整个复调音乐派的大师彼得罗·费尔南德斯·德·卡斯蒂列哈继他就任了此职。他是否也在巴伦西亚大教堂供过职，尚未查明［见斯蒂文森1966年著作，第8—9页］。

另外还有一些证据，加强了二人实为同一人的假定，其中一个证据就是：著名的经文歌《迦南女子在呼喊》公认是出自埃斯科巴尔的手笔，而且在伊比利亚半岛和拉丁美洲的手抄本中被多次转抄，而编年史作者若昂·德·巴罗斯认为这就是波尔图之彼得罗所作，他称彼得罗为“经文歌之王子”。彼得罗·埃斯科巴尔的其他已证实是他所作的作品当中，还有18首世俗歌曲，其中有一些也同样载入了葡萄牙的歌集，另有20多首圣乐作品，包括两首三声部的《哈利路亚》、四首经文歌、八首赞美诗、四声部的一首《圣哉天后》和一首《圣母哀悼曲》以及两整套的弥撒曲，其中一套是安魂弥撒。人们还认为这位作曲家还写了一首马利亚弥撒的《求主垂怜》(Kyrie)，其余的乐段

则出自佛兰西斯科·德·本雅洛萨、彼得罗·埃尔南德斯和阿隆索·佩雷斯·德·阿尔瓦之手，另他还写了另一首类似的弥撒曲的《三圣颂》（Sanctus）与《神羔颂》（Agnus Dei），而该曲的前面各段则是胡安·德·安基埃塔之作，但这些作品究竟是地地道道的合作写成的呢，还只是抄写时抄者一时兴来的拼凑，尚未清楚［见卢比奥 1983 年著作，第 122—123 页］。

波尔图之彼得罗先任一所王家礼拜室的音乐师，后来又到一座大教堂的任音乐师，他在某种意义上是当时伊比利亚半岛音乐的体制状况过渡进程的一个象征，这个过渡，其特点是国王们和王子们的私人礼拜室的复调音乐实践逐渐扩大到半岛上的各主要大教堂，而这些大教堂，至少一直到 15 世纪最后 30 多年间还是保持着专以“素歌”（cantochão，cantus planus）为基础的礼拜仪式音乐的。就葡萄牙来说，在这个过渡进程当中，有一个情况起了显著的作用，那就是曼努埃尔国王的儿子中有两个主持了国内的主要主教教座：红衣主教阿丰索任里斯本与埃武拉两教区的主持人，直至 1540 年他去世时为止，而红衣主教恩里克先后历任布拉加大主教（1532—1539 年）、埃武拉大主教（1540—1564 年及 1574—1578 年）和里斯本大主教（1564—1574 年）。他们两人均贵为王子，各自拥有自己的礼拜室，因而对礼拜中用复调音乐是习惯的，所以，毫不奇怪，他们也注意把这种音乐引入自己各自的大教堂的礼拜仪式之中或是如果本已有了就予以加强，甚至以之作为自己尊贵地位的外部标志。

这样，当阿丰索王子于 1522 年被任命为埃武拉主教区主持人时，由于他本来已是里斯本大主教区的主持人时，他自己家中礼拜室的司长乐即波尔图之彼得罗，当然也就在他在新任教

区驻扎期间陪伴着他，也就同样成为大教堂中的音乐礼拜仪式的负责人，而这样做时，一定是大量采用复调音乐，至少在红衣主教亲临主持的所有隆重的仪式中是如此。这位作曲家是在怎么样的情况下离开这些职务的，现仍无法知晓，但是1528年有一个叫做马特乌斯·德·阿兰达的西班牙人到达埃武拉去担任礼拜室司乐长之职，但这已不是主教的私人礼拜室，而是大教堂本身，他不但负责领导大教堂的音乐活动，而且还负责教歌诗班歌童们的音乐。红衣主教王子确实曾决定向埃武拉的大教堂提供充足的物质条件来进行豪华的音乐礼拜仪式，这些条件包括支付高额的薪俸，足以吸引水平最高的音乐家，而且首先是设立一所歌诗班歌童学校，让天赋特高的儿童能从8～9岁起接受完全的音乐教育，而同时又在大教堂中唱歌，往后就让他们去当职业音乐家，或是给他们机会去继续文科学业。这两个根本性的措施相互配合，在一个半世纪期间内，保证了埃武拉大教堂不但能培养出一代又一代水平极高的音乐家，而且能让一种自身具有美学特色的音乐传统扎下根来［见阿勒格里亚1985年著作，第85—95页］。

马特乌斯·德·阿兰达在埃武拉一直住到1544年，他在那里编写了在葡萄牙印刷的最早两本理论著作，作为教材，由热尔曼·加利亚尔德在里斯本出版，一本是1533年的《素歌论》(Tractado de cãto llano)，一本是1535年的《有量唱调论》(Tractado de canto mésurable)，这是两个小课本，虽然其宗旨不在于提出什么独特的理论见解，但却出色地概括归纳了要正确调唱奏礼拜仪式音乐作品，包括单调音乐作品和复调音乐作品，所必不可缺的基本知识。这种以指导实际音乐家的培养为目的的

原则，一直指导着葡萄牙直到16世纪的全部音乐理论著作，这段时期当中，看不到有任何超出若昂四世及其藏书管理人若昂·阿尔瓦雷斯·弗罗乌沃的论著之上进行更高级的理论探讨的事例。阿兰达还有三首小型的四声部曲作留传至今，一是“求主保佑我”，一是“主藉肉身降临人间”，一是“将来之生”［见阿勒格里亚1973年著作，第156—169页］，但这三首都太短小，我们无法据此对他的作曲水平作出判断。

随着阿兰达1544年离开埃武拉前往科英布拉，就出现了一个考虑，打算将礼拜室司乐长的本职工作同培养歌童的教学负责人的工作两者分开，因为后者的工作十分繁忙，已有理由设立一个新的职位，即院廊执事的职位。前一个职位由佛兰西斯科·贝列斯担任，他供此职直到1570年年中，而且在1563年还曾从塞巴斯蒂昂国王那里得到必要的准许，让他同前任所做过的那样，把自己的两篇理论著作付印；第一篇著作是有关“素歌”的，第二篇著作是有关有量记谱法与对位法的，但这两篇著作显然都没有印成。至于院廊执事一职，则先后由大教堂的两名歌唱家担任，一个是曼努埃尔·迪亚斯（1544—1563），一个是安德列·努内斯（1563—157?）。1578年，红衣主教王子恩里克刚刚继承王位，动身前往里斯本，当时大教堂的礼拜室已有好几年由科斯梅·德尔加多负责，而院廊事务则操的在曼努埃尔·门德斯之手，他一直到当时都是红衣主教私人礼拜室的司乐长，他显出自己是个杰出的教育家，他的弟子当中，有一些是葡萄牙古今音乐史当中最了不起的人物［见阿勒格里亚1973年著作］。

其余各大教堂的复调圣乐

埃武拉大教堂，固然由于同王室有特殊的关系，条件特别优越，可以树立一种特别隆重的音乐礼拜仪式，并且为扩大这些崇拜仪式创造条件而投入大笔资金，但在国内的其他教区，我们仍然可以看到复调音乐逐渐生根的迹象。在这方面，科英布拉似乎走在前头，因为从 15 世纪末叶起，我们就看到一些契约材料，提到一些歌唱家应聘为科英布拉的主教效劳，尽管种种迹象表明，同埃武拉的情况一样，这些聘任仍是为主教个人办事而不是直接归大教堂的编制。例如，从 1481 年到 1509 年，科英布拉大教堂的《教士人员协议集》提到一位歌唱家瓦斯科·皮雷斯，他死后在 1547 年的一份文件中被提及，说他曾任大教堂的礼拜室司乐长，他留传至今的有若干复调音乐作品，现存于科英布拉大学总图书馆编号 M. M. 9 的手抄本中。这些作品中有"赞主颂"的两声部、三声部与四声部的四句对仗诗句、一首三声部的"哈利路亚"，这肯定是第一次知道的事例，说明当时已经有了一个传统，这个传统后来在整个 16 世纪都在我国生了根，那就是为"哈利路亚"赞歌写复调音乐谱子，但不放进任何歌词，这显然是为了能在每个节日中都临时放进当天特定祷文中所规定的哈利路亚诗句［见斯蒂文森 1982 年著作，第 30—31 页及第 18—19 页］。

若热·德·阿尔梅达主教的歌手们当中，我们知道是作曲家的还有另一个人，那就是费尔南·戈麦斯，或名费尔南·戈麦斯·科雷亚，有文献记载他从 1505 年至 1532 年期间曾在科英布拉。他留传至今的有安魂弥撒献祭曲的一份四声合唱版本

即《圣饼与祷告》(科英布拉大学总图书馆编号 M. M. 34)，其中有基本上齐节奏的结构，又有对位进行较多的小段落，彼此交替，另外留传的还有一首极为美妙的《主创世界弥撒曲》(里斯本国立图书馆合唱曲集之 57)，其中有“求主垂怜”、“三圣颂”、“神羔颂”、“谢恩颂”，这首弥撒曲所根据的是对一些格里哥利圣咏的有系统的发挥，这是由一个具有无可置疑的葡萄牙国籍的作者为弥撒常规经谱写的最早的复调音乐版本[同上著，第 30 页与第 9—17 页]。

但科英布拉大教堂的复调音乐活动开头热闹了一阵之后，它似乎很快就不再是自行进行音乐创作的一个中心，而转为只限于从外界弄到曲目来依样进行唱奏，因此，在同一座城市，圣十字修道院能拿出排场隆重的音乐，同它分庭抗礼，也就不足为奇了。不过，我们知道，16 世纪科英布拉圣十字派最大的作曲家之一、卡斯蒂利亚人佛兰西斯科·德·桑塔马利亚也曾经在大教堂担任过一段时间的礼拜室司乐长职务[见平约 1981 年著作，第 172 页]，而且 1635 年对大教堂中现有的歌诗班图书的清点，表明了该教堂尽管只起这种消极被动的作用，但在这段期间，科英布拉大教堂中仍然歌唱了自 16 世纪中叶至该清单列出之时为止这段时间伊比利亚半岛各位最大的作曲家的作品，他们有：西班牙的摩拉雷斯、格雷罗、维克多利亚、埃斯基维尔、纳瓦罗、阿尔丰索·洛波与佛兰西斯科·加罗、佛兰德斯人菲力浦·罗吉埃尔以及葡萄牙人杜阿尔特·洛波、菲力浦·马加良伊斯和神父曼努埃尔·卡尔多索 [见阿勒格里亚 1985 年著作，第 50—51 页]。

布拉加大教区既然身为首位教堂，当然不能不关心如何保

持威严动人的音乐礼拜仪式，而且事实上一切迹象也表明了早在迪奥多·德·索乌萨大主教执掌此地教务（1505—1532）之前，那里就早已有了一个复调音乐的礼拜室。红衣主教王子恩里凯受任担当大教区的教座（1533—1540）当然有助于加速布拉加礼拜仪式中复调音乐加强的过程，也的确在这时期我们看到了第一次有文献提及大教堂的一位礼拜室司乐长米格尔·达·冯塞卡，他1544年时仍然主持一个有9名成年歌手和2名至4名歌童的礼拜室。这个时期，似乎曾收集一大批四声部至六声部的作品，大都是为特定祈祷文中的红字礼规谱写的复调曲调（有85首收入所谓《坛歌集》[Liber Introitus] 中，现存布拉加区档案馆，编号Ms. 967，5首现存波尔图市立图书馆，编号M. M. 40)，其中有53首被认为是一个名叫冯塞卡的人所作，种种迹象表明，他也就是前面提及的那位布拉加礼拜室司乐长 [见阿尔瓦伦加1988年著作，第40—42页]。可惜的是这一大批极为丰富的曲目，现仍有待全套出版，唯一的例外是圣诞弥撒的坛歌《新生圣婴尊贵》(Puer natus est nobis) 的一份残缺不全的谱本，这是一首了不起的六声部对位加工作品，其围绕的中心是在第二次中音部以规则的长音值唱出的格里哥利式固定调（cantus firmus），但是出版者莫名其妙地将其中赞美诗的颂主诵抽去了 [见斯蒂文森1982年著作，第37—40页]。

由于现存文献中有空白，我们无法弄清楚16世纪期间布拉加大教堂的礼拜室司乐长的历任任职者是哪些人，不过，若昂·彼得罗·德·阿尔瓦伦加近期的研究 [见其1986年及1988年著作] 已经披露了某些这方面的资料。例如，自1569至1583年期间，有些文献提到礼拜室的一位新任司乐长巴尔塔萨尔·

继依拉，关于他，不知道他有何作品，继他之后任此职者是佩罗·德·甘波阿。甘波阿于1591年离任，改任本特的圣萨尔瓦多修道院住持，继任者大概是洛伦索·里贝罗，而后者到1595年时又被任命为同一城市的圣彼得修会主持。洛伦索·里贝罗留传至今的有一首四声部的《追思弥撒》，风格上是保守的，但复调技巧之高超是不容否认的，它基本上是对相应的格里哥利圣咏加以对位法的加工，时而加工成单音部连续的"固定调"，时而采取将主题片断轮流由不同声部唱出的形式［见阿尔瓦伦加1986年著作］。至于现存于波尔图市立图书馆编号为M. M. 40及76—79的佩罗·德·甘波阿的15首经文歌，我们已不可能以业已发表的两个例子为依据对之作出任何分析性的判断，因为其中之一，即经文歌《十架颂》，竟有全为转抄人所加上的一个声部，而第二首，即经文歌《主死而复活》则出版时缺了第四声部［见斯蒂文森1982年著作，第63—67页］。

葡萄牙其余各大教会，似乎没有哪一个在16世纪中赶得上科英布拉和布拉加特别是埃武拉乐坛的盛况，实际上，那些日后在音乐礼拜仪式方面显露头角的大教堂当中，大多数是直到聘请了一些在埃武拉乐派中培养出来的音乐家来工作之时，才得以显山露水的。国王若昂三世和他的弟弟红衣主教阿丰索王子在1530年主动在里斯本大教堂中设立了礼拜室司乐长一职［见阿勒格里亚1985年著作，第73页］，在1551年此职下设10名歌手和8名歌童［见奥利维拉1987年著作，第17页］。不过，尽管杰出的西班牙复调音乐家阿尔丰索·洛波·德·波尔哈断断续续任过此职，但是直到下个世纪此职由杜阿尔特·洛波这样的大音乐家担任时，里斯本大教堂才在葡萄牙复调音乐的乐

坛上占上一席显赫的地位。至于波尔图大教堂，我们知道的只是1542年时那里有一位礼拜室司乐长，即若热·瓦什，另有12名歌手，但他们得到的酬劳，同他们在埃武拉的同行相比，就十分微薄。因此，就很难说，在这种情况下，波尔图教区还能吸引高水平的音乐家前来效力[见阿勒格里亚1985年著作，第63页]。至于维塞乌，似乎该地早在1566年就聘请了埃武拉大教堂的一位歌手前来担任礼拜室司乐长之职，这位歌手名叫安布罗西奥·德·平约，1583年由若昂·德·埃斯卡兰特继任其职位，但直到17世纪初，这所大教堂才由于任命了洛培斯·莫拉戈担任此职，在圣乐领域有了点名气[见若阿庚1944年著作，第100—101页]。至于瓜尔达，我们知道的是：16世纪中叶时，前面提及过的西班牙作曲家佛兰西斯科·德·桑塔马利亚曾在那里担任过葡萄牙若昂主教的礼拜室司乐长，他后来又到科英布拉大教堂担任了同样的职务，此后又到圣十字修道院任职[见平约1981年著作，第171—172页]。最后，说到拉梅戈，直到1606年，我们才看到有材料提到聘请一位礼拜室司乐长，此人也是昔日埃武拉大教堂的歌手，名安东尼奥·卢卡斯，或名安东尼奥·卢卡斯·德尔加多，他留存至今的，有藏在该地大教堂珍本室的一首《以色列颂》(Benedictus) 和一首四声部的《尊主颂》(Magnificat)，艺术上没有特别可取之处[见科斯塔1976年著作]。

在16世纪新设立的教区中，1549年设立的波塔莱格雷教区，曾有曼努埃尔·门德斯担任过礼拜室司乐长，后来1575年他转去为红衣主教王子恩里克个人效力，门德斯的弟子之一安东尼奥·费罗担任了此职，他在任职期间，作为音乐教育家博

得了某种全国性的声誉，但看来这段声望的时间并没有维持很长［见聂里 1984 年著作，第 168、173、176 页］。至于 1570 年建立的埃尔瓦什大教堂，我们唯一知道的是它最初几任主教都曾注意保证能通过大笔预算拨款和适当的规章措施来创立高质量的音乐场面，但我们没有看到有任何材料表明 16 世纪期间有哪个比较像样的音乐家在它那里供过职，只有一个名不见经传的曼努埃尔·加尔西亚或名曼努埃尔·加尔西亚·苏埃罗的人在那里工作过，那已是世纪末叶时的事了，关于此人，我们一无所知［见阿勒格里亚 1985 年著作，第 115—120 页］。

复调音乐活动的另一些中心

除了各大教堂之外，另一些教会机构也从 16 世纪初叶开始注意将复调音乐以或大或小的比重加进自己的礼拜仪式之中。这样做的，例如有某些有教务会的教堂，它们的收入足以用来经常维持人数足够众多的专业神职人员来保证经常能在礼拜中奏唱复调音乐，另外，有些大规模的机构，如里斯本的众圣医院，特别是一些大的修道院与寺院，它们的礼拜仪式中的音乐部分，无论是单调音乐或是复调音乐，当然都是由在里面修行的修士们来担任的。

后面所指的这些宗教机构当中，隶属圣奥古斯丁教规教士团的那些机构，表现尤为突出，这个教士团是一个势力和影响都很大的教团，其大本营就是科英布拉圣十字修道院，它在里斯本也拥有富丽堂皇的圣维森特修道院，这修道院的礼拜仪式，国王们也常常莅临参加。关于这件事，有一点也是仍未弄清楚，就是，究竟将复调音乐引入礼拜之中的最初现象是何时开始的，

不过这个教团的逝者名册上提到，有一位在1506年去世的圣十字修道院长若昂·德·诺隆雅，本人生前就是“某些教会经文诗”的作者，并且在教团中曾接纳“4名声音好的音乐家参加管风琴歌诗礼拜堂”[见平约1985年著作，第165页]。

根据1558年在科英布拉印刷的《典制与习俗大全》，并参照同时期的许多手抄本规章，可以看出，歌诗班演唱“素歌”是由4名最有经验的歌手担任的，其中二人得到“主歌手”的头衔。第一个主歌手可以兼任礼拜室司乐长，如果兼任此职，就负责同时指挥复调音乐的唱奏，并指导修道院中讲授的有量音乐记谱法与对位法的课程。凡新加入教团者，一律上好几年的音乐课，不但包括歌唱，而且包括多种乐器的使用，特别着重键盘乐器，但亦包括膝琴、竖琴和管乐器。嗓音最好的修士被选入复调音乐礼拜室（“素歌”则不然，是教团全体都参加唱的），他们的逝者名册上总是把他们每个人的音质当作特别的优点载入，称他们唱“最高音”或“倍高音”（即假音音域）、“次中音”或“倍低音”（即天然音域），还说他们有没有好“喉咙”，亦即他们是否表现得会对各种音高加以熟练巧妙的装饰。

那些在16世纪音乐天赋出众的圣十字教团教士当中，占有突出地位的是埃利奥多罗·德·帕伊瓦（1552年卒）与佛兰西斯科·德·桑塔马利亚（1579年卒）。埃利奥多罗原是国王若昂三世的同乳母兄弟，他在文科的各个领域都显露头角，包括神学及希腊文、希伯莱文和拉丁文，但同时他又“是个十分熟练的歌手与音乐家，又是个对位法专家；[…]他弹奏管风琴、击弦风琴十分出色与有风度；他拉膝琴，弹竖琴，随乐音而婉转地歌唱，使听者为之神往[…]”[见同上，第166页]。同一份

材料又说他曾写过“许多弥撒曲与管风琴伴唱的尊主颂以及许多婉转动听的经文诗”，他有些确出自他手的声乐作品留存下来，但至今仍未转写，此外还有一些键盘乐作品，往下我们还要谈到。至于生于罗德里戈城的西班牙作曲家佛兰西斯科，我们在前面已经看到，他曾历任瓜尔达和科英布拉大教堂的礼拜室司乐长，他曾于近三十年期间担任圣十字修道院的礼拜室主歌手兼司乐长。他的作品也有待转写与研究，而那几十份源出于科英布拉圣十字修道院而如今属英布拉大学总图书馆所有的音乐手抄本中所保存的曲子，绝大多数也是一样有待转写与研究。

该修道院的音乐活动，并不严格限于作为礼拜仪式的一部分。尽管寺院的院规多少有所限制，佛兰西斯科·德·桑塔马利亚的逝世记事中仍说他是“许多小调和求爱歌”的作者［见同上，第166页］，此外他还曾为修道院内上演的若干新拉丁悲剧谱写过合唱曲，尤其是为1570年塞巴斯蒂昂国王访问科英布拉时举行的那次有名的演出，即耶稣会教士路易斯·达·克鲁斯的悲剧《犹太王塞德西亚斯》的演出，谱写过合唱曲［见利索1989年著作］。然而，尽管有这些事实，圣十字修道院的人在音乐上所主要关心的，无疑仍是为自己的礼拜仪式增添隆重与辉煌气氛，正是为了这个缘故，该教团的记事录上就常常引以为荣地引录外界人士对这些仪式的称赞之词，这些人士当中有葡萄牙宫廷主教若热·德·阿塔伊德，他在菲利浦二世面前称赞这些仪式，认为比菲利浦所出资还愿兴建的埃斯科里亚尔修道院的仪式还高出一筹；这些人士当中还有著名的巴斯克法学家与神学家马丁·德·阿斯皮尔库埃塔，他在罗马谈及这些

仪式时，认为这是将复音音乐的使用同对圣书文词的尊重协调起来的典范［见平约 1981 年著作，第 35 页，第 45—46 页］。

我们在此列举的最后一个 16 世纪音乐机构就是大学，在那里，自 1323 年起，就设了音乐主任。大学于 1537 年被若昂三世迁到科英布拉，并在那里于 1544 年重组，国王本人在同一年主动提名由埃武拉大教堂的礼拜室司乐长马特乌斯·德·阿兰达担任音乐讲座讲师，阿兰达就受聘，其薪俸同当时在埃武拉大教堂的一样，即 6 万雷阿尔。阿兰达供职直 1548 年去世时为止，他的继任者为彼得罗·特里盖罗斯（至 1553 年）、阿丰索·佩雷阿·贝尔纳尔（至 1593 年）与彼得罗·科雷亚（至 1610 年），他们当中只有贝尔纳尔有点理论家的名气，他对西班牙人胡安·马丁内斯的名著《素歌艺术》（1532 年）加以翻译并修正补充，在他死后于 1597 年出版［见桑派约·里贝罗 1964 年著作］。

若昂三世对音乐讲座的效果抱有很大的希望，但我们可以从客观上看到他的希望大部分是落空了。马特乌斯·德·阿兰达的薪俸虽然在当时葡萄牙音乐界通常的酬劳范围内看是可观的，但却远远低于科英布拉所有的大学教师，而且这样的薪俸一成不变地沿袭下去，达 70 年之久，他的继任者领的都是这个数目。阿兰达供职期间短短的几年内，一直在一种恶意诋毁与侮辱的恶劣气氛中度过，他提出了指控诽谤的诉讼，以求还他一个公道，但官司旷日持久地拖下去，一直到他去世仍未解决。大学立刻趁机会给音乐讲师加重工作负担，要他兼任礼拜室司乐长的工作，仿佛要尽可能从这个显然被认为多余的职位中多取得一点见得着的劳务［见阿勒格里亚 1952 年著作，第 27—43

页]。这样一种情况，其造成的结果，就是显然难以延揽到特别适合此职位的人选，这个职位，直到17世纪才临时受到大学当局的某种重视，有过一段有威望的短促时期，当时有一些大师如彼得罗·塔列西奥和安东尼奥·德·热苏斯神甫等曾任此职。

器 乐

要对葡萄牙16世纪的器乐实践及其曲目进行历史概括，任何这样的试图，都多少免不了有点凭虚御空，因为一方面是文献与文学上提及的材料十分丰富，而另一方面则除了供键盘乐器用的之外其余音乐原始资料完全阙如，二者之间的反差使人触目惊心。

在拨弦乐器方面，维奥拉（viola）或"手维奥拉"（viola de mão）是个总称，包括四弦或五弦的吉他或六弦的维乌埃拉（vihuela），这方面我们可以看到有大量的文献热情地提到一些第一流的演奏家。除了我前面已经看到过的分别为路易斯王子和为塞巴斯蒂昂国王担任维奥拉演奏员的贵族骑士路易斯·德·维克多利亚和亚历山大·德·阿基亚尔外，我们还可以看到其他人，当中有佩绍图·达·佩纳，他曾在皇帝（即兼任德国皇帝的西班牙国王）卡洛斯五世的宫廷中一鸣惊人，因为他演奏时维奥拉的弦跑了音，但他仍熟练地掌握了手指按弦的位置，竟能"产生出和音，使听者为之如醉如痴"[见维依拉1900年著作，第158页]。另一个是多明戈斯·马德拉，他曾跟随塞巴斯蒂昂去进行那次以悲剧收场的远征摩洛哥的冒险，途中在船中他唱了传奇诗"昨天你曾是西班牙国王/今天你却没有了城堡"，

曾引起旅伴们的迷信反应［见维特尔波 1932 年著作，第 346 页］。不过，我国 16 世纪的这一位及其他维奥拉演奏家都没有留传下任何作品，我们对于那段时期葡萄牙宫廷内这一乐器的演奏曲目究竟有哪些，只能用间接的办法来推论，那就是通过一些西班牙维乌埃拉演奏家已发表的(可算是差不多一样的)作品，这些演奏家当中有 1535 年时曾将其《大师》(El Maestro) 一书献给我国国王若昂三世的路易斯·德·米兰，还有曾在发表其著作《俄尔甫斯的七弦竖琴》20 年后，在 1574 至 1577 年期间为塞巴斯蒂昂国王效劳的米格尔·富恩利亚纳［见同上，第 226—227 页］。尤其是米兰，他的《大师》一书中留传下来一些以葡文为歌词的用维乌埃拉伴奏的声乐曲，这些乐曲肯定同亚历山大·德·阿基亚尔和多明戈斯·马德拉在 1576 年圣诞节时大显身手的那些曲子相差不远，当时葡萄牙兼西班牙的国王王后到了瓜尔达修道院过圣诞节，这两位音乐家就是用这些曲子使菲利浦二世及其随从为之赞叹不已，这是当时一位目击者的描述所证实的［见维依拉 1900 年著作，第一卷，第 6—7 页］，此外，他留传下来的还有他将此书献给葡萄牙国王时的特别赞美的题词："我谨将此书送进葡萄牙王国这片虔诚的汪洋大海，亦即音乐之海洋：因为这片海洋的人既赏识音乐，也懂得音乐"［见弗雷塔斯·布朗科 1959 年著作，第 69 页］。

安得列·德·埃斯科巴尔曾任埃武拉与科英布拉大教堂的田园牧笛手，后来（1579 年）又任大学的田园牧笛手，他的《田园牧笛吹奏的音乐艺术》现已失传，诗人兼音乐家若热·德·蒙特莫尔在其《狄亚娜》一书（1559）中所描述的那些乐队的曲目，也没有任何例证留传下来，他在该书中曾提到种种乐

器的组合，一种是四把拉弦维奥拉加一架翼琴，一种是东方琵琶、竖琴和三角拨弦琴萨尔特里欧，一种是长笛加三弦琴，一种是三个小号加一个拉管［见同上，第 74 页］。同样的组合，我们还可以在那个时期的神像尤其是在绘画中看到［见桑派约·里贝罗 1943 年著作］，这些形象同音乐实践领域的联系是十分明显的，尤其是 1542 年有一段描述，描写阿丰索·恩里克斯在科英布拉圣十字修道院的墓地上装饰的一群天使乐队庆祝圣母升天："［…］他们各手持自己的乐器，有的显得是在弹奏风琴，有的在吹长笛，有的在吹田园牧笛，有的在拉维奥拉，有的在弹九弦竖琴，有的在弹三角拨弦琴萨尔特里欧，此情此景，使人仿佛耳中响起当天奏出的交响乐、旋律、音乐"［见平约 1981 著作，第 136 页］。

但话又说回来，固然就葡萄牙而言，我国由于 16 世纪器乐曲目失传，不可否认是吃了大亏，但有一点也要说明白，当时在伊比利亚半岛上进行的这种体裁的音乐活动，尤其是属独奏性质的，很大一部分是即兴发挥的，从不以书面形式记录下来。另一方面，从西班牙有关乐器演奏的理论著作中可以看出，像维乌埃拉或管风琴这样的和音乐器，往往把一些复音声乐作品改编为自己所用，而且一些器乐团也常常这样做，或则拿声乐曲目来改编，或则甚至拿本用于键盘乐器或拨弦乐器的曲目来改编。因此，我们今天没有任何理由不能用同样的办法——并且按照当时传到今天的这方面的规则——把终究留传至今的 16 世纪我国声乐作品的很大一部分加以演奏。

在键盘音乐方面，我们也是缺乏若干主要的原始资料。例如 1536 年时若昂三世曾授与他的室内乐师费萨洛·德·巴恩

纳一份恩准令，附有必要的许可证，让他能将“一件供演奏的艺术作品”付印，这本来应是第一本作者为伊比利亚半岛的人的有关键盘音乐的印刷著作，但是，也许是出版一事并未落实实施，或者也许是出版后一份也没有留存下来［见维依拉 1900 年著作，第一卷，第 82 页］。同样，我国的诗人兼作曲家、曾任格拉纳达大教堂管风琴师的格列戈里奥·西尔维斯特雷（1570 年卒）所著的《简谱书写法》手稿，以及科英布拉大教堂管风琴师佩罗·皮门特尔（1599 年卒）的那本应该是在科英布拉市出版的《键盘弹奏作品简谱集》，亦均已失传［见聂里 1984 年著作，第 192—193 页，第 225 页］。但是，保存下来了两份格外重要的原始资料，即科英布拉大学总图书馆编号 M. M. 48 与 242 的手抄本，两份均抄自圣十字修道院的文献原件。

这两本册子当中，第一本似乎是在 1559 年快到时抄录的，它是一个大集子，收进了 16 世纪上半叶法兰西——佛兰德斯乐派各主要作曲家的复音声乐作品的器乐改编本，这些作曲家当中有阿尔卡德尔特、巴斯东、卡德阿克、卡尼斯、克列门斯·农·巴帕、克列基戎、龚贝尔、赫林克、雅纳庚、雷里齐埃、穆东、巴蒂、里沙福尔、维尔德洛与维拉埃尔特，收进去的作品还有佛兰德斯人雅克·布斯的 10 首《里切尔卡雷曲》(ricercare)，这些曲子显然是从他的那本 1547 年在威尼斯刊印的《首册》(Libro Primo) 那里抄来的［见卡斯特纳 1969 年著作，第 14 至 16 页］。这份材料的重要性是显而易见的，因为它同时既佐证了文艺复兴末期法兰西——佛兰德斯曲目在刚创作后的时期就传入了葡萄牙，又佐证了上面所说的那种将声乐乐谱改编供键盘乐器演奏的做法，这种做法通常要求有复杂细致

的技巧和熟练自如的注释能力，同时，它也佐证了当时我国音乐界对于欧洲专门明确为键盘乐器进行的最新颖的创作，是知晓的。

更有启示意义的是编号 M. M. 242 的材料，从它纸张的水印图案看来，编纂的年代约在 1588 年前后，它里面除了收进类似前一本册子的那些法兰西——佛兰德斯声乐作品外，还收进了西班牙人贝尔穆多、卡贝松与叶培斯及葡萄牙人埃利奥多罗·德·帕伊瓦、安东尼奥·卡雷拉和安东尼奥·德·马塞多的键盘乐作品，而后者则是我们迄今已知的本国作者最早的器乐作品。帕伊瓦（1552 年卒）是一位我们前面已提到其音乐上多才多艺的圣奥古斯丁教规教士，他在这里给我们留下了文艺复兴时代的键盘“仿经乐”(Tento) 的三件杰作，当时的仿经乐已经受到意大利“里切尔卡雷”模式的强烈影响，但由于它的对位与模仿结构仍然简朴，没有任何单纯由乐器来显示技巧的份量，所以仍然接近声乐复音音乐的模式。另一方面也要指出，这些作品中对不同的键盘乐器并没有加以区别，对管风琴、羽管键琴或是翼琴各自的特点没有加以发挥，而这又是伊比利亚半岛上通常的惯例，这类作品出版的版本，从路易斯·维内加斯·德·恩内斯特罗萨的《新简谱全书》(1557 年) 开始，一直都笼统地标明供键盘、竖琴或维乌埃拉演奏［见卡斯特纳 1965 年著，第 12 页，第 16 至 19 页］。

显然，这段时期器乐活动的发展，如果没有我国乐器制造业与修理业的同时兴旺，那是不可能的。若昂三世曾至少在 1532 至 1551 年期间有一位尼德兰的羽管键琴制造师科平·德·奥兰达为他效劳，官方文件中称他为“为我们制造羽管键琴

的大师”，他的职务是“调音与装弦，并对我们的各种乐器作其他修缮”[见维特尔波 1932 年著作，第 284—285 页]，为国王效劳的还有一位在王家礼拜室供职的风琴技师，1540 年的一封信规定了这技师的职责是“给该礼拜室”以及其他王家住处的“管风琴经常保持调好音的状态”。1551 年，克里斯多旺·罗德里格斯·德·奥利维拉的《里斯本城内发生的某些［…］事情之简短概述》中，提到首都有 4 名“制造大键钢琴的木匠”和 3 名“管风琴木匠”[见奥利维拉 1987 年著作，第 95 页]。我们还掌握有提及 16 世纪其他管风琴匠师的无数材料，其中突出的有本图·德·索洛尔扎诺（1595—1506 年间活跃)，尤其是了不起的厄托尔·洛波，波尔图大教堂的管风琴（1537 年)、科英布拉圣十字修道院的管风琴（1541 年之前)，也许还有埃武拉大教堂的管风琴（1544 至 1553 年之间)，均出自他之手，埃武拉大教堂的管风琴，虽然历经变动，仍是硕果仅存的唯一一座，它那风箱的雕刻工作，到 1562 年才竣工［见阿勒格里亚 1985 年著作，第 64—66 页；平约 1981 年著作，第 128—133 页]。

文献中更多提及的是维奥拉工匠们的活动，其中突出的有迪奥戈·迪亚斯，他在 1551 年受聘于若昂三世［见维特尔波 1932 年著作，第 171 页]。据罗德里格斯·德·奥利维拉那份前面已提到过的《概述》中还透露，就在那一年，单单在里斯本就有十 16 名维奥拉工匠，到 1572 年时，杜阿尔特·努内斯·德·列昂奉里斯本市政厅之命制定了《机械行业规程大全》，对维奥拉工匠的行业加以规范，规定有关从业人员应有能为不但制造四弦、五弦与六弦的维奥拉，而且要能制造高音与低音的膝琴，甚至竖琴［摩莱斯 1975 年著作，第 71 页]。值得指出的

是，这些16世纪的葡萄牙弦乐器，有一件留存到了今天，这就是贝尔希奥尔·迪亚斯所制作的一把五弦吉他，今天属于伦敦皇家音乐学院的藏品。

一个特别有意义的事例，又是科英布拉圣十字修道院，那里用于我们前面所说的器乐活动所必需的乐器，全都是由修道院自行制造的。教士路易斯（1565年卒）、巴普蒂斯塔·德·圣若昂（1563修道）与热罗尼莫·多斯·安儒斯，都是翼琴的制作专家，而热尔芒（1565年卒）则具有“了不起的技能，能手工专门制造一切马口铁物件”，包括管风琴的管，1590年以82岁高龄去世的若昂，则制作“一切乐器、羽管键琴、大键钢琴、拉弦维奥拉、拨弦维奥拉以及修理各种乐器”，他尤其是制造了1558年献给日后克拉图修道院院长安东尼奥的一座羽管键琴和一套膝琴［见平约1981年著作，第141页，第154—156页］。

二、矫饰主义时期

葡萄牙音乐矫饰主义的起源

从16世纪中叶开始，葡萄牙的海外政策开始遭到重大挫折，接连的失败迫使我国撤出了在摩洛哥的几乎所有据点。威尼斯人和土耳其人在贸易上同葡萄牙竞争，后来英国人和荷兰人又在海上同葡萄牙争雄，对葡萄牙在香料贸易中的垄断起了决定性的打击作用，迫使我国关闭了在安特卫普的货栈，而且影响到了一切以通印度之路为中心的经济利益，而好几十年来，一直是靠这条路来维系住一种人工勉强的繁荣感的。这个在政治上、经济上与社会上衰微的过程，不可能不在民族主体精神方面造成危机，而同时又加以欧洲宗教改革的爆发引起了种种宗教冲突、农民起义受到横暴的镇压、势不可挡地上升的金融资本主义造成种种破坏稳定的效果，而且土耳其的威胁日益令人忧心忡忡，这些都使欧洲人的心态受到冲击，价值观发生危机。

就在这样的背景下，反宗教改革运动也就应运而生了，它在意识形态与文化层面的主要宗旨，就是要在国内铲除一个有

潜在世俗化倾向的宇宙观之种种现象，这种要铲除的宇宙观所依靠的，一方面是一种由于同历次地理发现所展示的新现实相对照而产生的务实的与实验主义的宇宙观；另一方面则是一批在法国和意大利的人文学科与大学院校圈子中受到薰陶的知识分子精英。就这样，若昂三世向教皇请求将宗教裁判所引入葡萄牙，请求提出之后5年，即1536年，在葡萄牙设立了宗教裁判所。该所于1539年在第一位宗教裁判大法官即红衣主教王子恩里克的领导下在里斯本开始活动，并于1547年经教皇圣谕正式确立建制。早在1540年，即实行最初的一批火刑的那一年，宗教裁判所就开始了对出版物的检查，到1547年就编出了第一本教会禁书目录，因此，从那时起，在葡萄牙境内出版任何书籍，都必须得到三重的流通许可，即王室政府的许可、教区教会当局的许可以及宗教裁判所的许可。

耶稣会成立之后没几个月，就在1540年在我国建会，并迅速地在科英布拉和里斯本设立自己的教团。1555年它受托主管葡萄牙最有威望的高等学府即科英布拉大学文艺学院，该学院的教师，像安德列·德·顾维亚、乔治·布坎南、尼古拉·德·格鲁希、若昂·达·科斯塔和迪奥戈·德·退维等，都在1549年被宗教裁判所审讯过并在次年被驱逐出葡萄牙。在1555年，耶稣会员们又在埃武拉建立了圣灵学院，于1559年改为大学，至此，耶稣会对国内大学教育实行地地道道的垄断的最后一步终于完成。葡萄牙积极参加了特兰托公会议，尤其是布拉加大主教巴尔托洛梅乌·多斯·马尔蒂雷斯神甫起了突出的作用，到1564年，葡萄牙成为唯一的一个将公会议的决议全文作为法律来颁布的天主教国家。宗教裁判所的镇压行动、耶稣会

员们在意识形态上的作为与在教育上的努力，以及特兰托公会议的法律所形成的一整套规范，也就这样塑造出一种新的文化秩序，而音乐融入这套秩序之中时，如果按照柏拉图和奥古斯丁的优良传统，承认音乐对人类个人与集体的心灵有不可代替的潜在的教化与培育作用，那么，这种融入就更为容易了。

至于特兰托公会议有关音乐的正式建议，葡萄牙的作曲家，同他们的西班牙同行一样，并不需要对自己的惯常做法作出多大的修改。若斯庚之后的法兰西——佛兰德斯复音音乐有一个典型的做法，即过分采用对位法并且以一些明明是世俗的题材来谱写成类似弥撒曲似的东西，这种做法曾受到公会议的神学家们的严厉批评，但这种做法从未在我国引起多大的呼应，因此，在葡萄牙甚至没有人出来大声疾呼主张在礼拜中彻底取消复音音乐而恢复“素歌”。值得注意的是，1563 年，圣十字修道院的教士迪奥戈·德·圣米格尔明确表示出了相反的观点，他这个观点代表反宗教改革战略的另一种主张，其目的是要吸引信徒参加礼拜仪式：

“[…]有一件事对保持老百姓的虔诚并使信徒更经常来做日课祈祷起很大作用，这就是歌声的旋律，这一点看来是十分明显的，因为我们可以看到，有些教堂日课祈祷做得较好，来的人就比不唱歌或唱得不那么好的教堂来得多。[…]我们不能不承认，素歌表现了教徒的成熟与严肃，比管风琴伴奏的歌更为合适，但凡是能歌颂我主荣耀的，都是好的。通常情况是，没有好人不能用以为善的东西和善者不能从中作出好事的东西，也正如没有坏人不能用以作恶与滥用为恶的东西：因此，善人唱管风琴伴奏的歌是在赞美我主，这是功德，而恶人即使唱素

歌也只是装模作样，白费功夫［…］”［见平约 1981 年著作，第 32—33 页］。

至于应该如何注意唱时让经文能清楚唱出，这已经是葡萄牙礼拜仪式音[illegible]惯例，这一点，连反宗教改革运动的杰出思想家[illegible]·德·阿斯皮尔库埃塔又一次谈及教规教士派的音乐活动时也指出：“［…］科英布拉该圣十字修道院的教士们唱得十分从容不迫、清楚利落，弥撒和其他日课祈祷的唱词人人都能听懂［…］”［见同著，第 42 页］。按照同样的思路，在选择新的经文诗所用的文段时，就极为精心细致，许多教会机构照例这一文段要由一位有资格的神学家来审查，以免出教义上的错误，而且选择时，即使都是礼拜仪式的固定文段，也优先选用那些感情内容最重的文段。所以，从那时起，我们就看到，对于歌颂圣母的经文，如“尊主颂”、“伟哉天后”、“海上之星颂”、“天后颂”等，将一连串同圣母形象有联系的强烈感情加以发挥（受孕报喜时的谦恭、受孕与待产时的神秘、出埃及时的疲劳、圣婴降生时的欢乐、面对基督受难时的哀痛、升天时的荣耀）。圣周的礼拜仪式也是如此，这种仪式本身就有戏剧性（指真的舞台上的戏剧性）的潜在条件，能迎合矫饰主义作曲家们的歌剧化偏好，而且形象内容丰富（叛卖、恐惧、黑暗、痛苦、死亡、复活），而这样的内容，到头来又同 16 世纪的人的彷徨不安和提心吊胆不谋而合。

只不过是这种故意让歌词高于音乐、“道”（logos）高于“乐”（melos）的做法，尽管与之相结合的一个明显的意愿，是要摈弃若斯庚之后的那一代人的过分做法而回到先前纯粹的复音音乐模式去，但是，这种重道轻乐的做法，结果却是对这些

先前的模式起了举足轻重的干扰作用，使之无法照原样一成不变地贯彻下去。正如罗伯特·沃尔夫所说的，“后一个时期并没有摧毁文艺复兴的真正的若斯庚风格，而是将这种风格变成为某种同它格格不入的表现力的传导手段；它模仿了若斯庚的形式，而又创造了自己本身的内容”［见 1963 年著作，第 40 页］。这一来，我们就在葡萄牙音乐中看到有两个各自平行发展但有时又结合起来的美学倾向，两个倾向归根结底，都是使文艺复兴的形式平衡原则——甚至是几乎类似建筑学的事先设定形式这一概念本身——臣服于音乐语言本身独立展开的内在规律。在第一个倾向中，我们看到的是有意通过一系列强烈程度不等的表现效果来寻求感情上产生冲击，这些效果有：使用不同类型的收束来对作品进行中的紧张气氛加以调整、半音进行、不协和音程、转调、结构上反差对比，所有这些效果，利用起来，或则作为对歌词词意的加强衬托，或则作为独立的激情刺激手段。而在第二个倾向中，我们看到的是一种情感上的若即若离表现，其目的首先是要通过对文字进程加以巧妙与细致的处理加工来吸引人，特别着重精巧的对位法技巧，而这种技巧明显地流露出一种玩世不恭的以难度、技巧甚至卖弄来取乐的态度。

复调圣乐的各大乐派

反宗教改革对音乐的影响

反宗教改革运动在葡萄牙最有名的受害者之一，如所周知，就是人文学者达米昂·德·戈依斯，他于 1545 年被向宗教裁判所告发，并终于在 1571—72 年间被审判，审判结果使他不久之

后就去世。戈依斯曾足迹遍欧洲，他的才华在欧洲知识界中享有盛誉，这些才华当中显然包括他的音乐才华，甚至他自己也写过，说这些知识界当中给他起了个外号，叫做“音乐家”。他就这样结识了瑞士音乐理论家格拉雷阿努斯，（Glareanus，1488—1563），这位理论家在他题为《十二弦》(Dodecachordon)(1547 年于巴塞尔)的这本成为16 世纪最重要的音乐理论文献之一的著作中，收进了他的葡萄牙朋友所谱写的经文诗《无欢无乐》，称之为伊奥利亚调式的例子，而这种调式，是这位瑞士人企图用来扩大教会音乐八调体系而创造出的四个新调之一。达米昂·德·戈依斯留传下来的还有《连忙起身》，这是一首五声部的经文诗，收进西基斯门德·萨布林格的《曲集》（Cantiones）之中。此外大概还有一首三声部的经文诗《痛苦的日子》，在斯科托（1549 年于威尼斯）及贝尔格及诺依伯（1560 年于纽伦堡）所出版的歌集中说是一位“达米昂努斯”所作［见斯蒂文森 1982 年著作，第 32 页］。这些作品，在美学上同当时欧洲复调音乐的潮流出现在同一个时代，而且宗教裁判所指控布坎南这位人文学者的罪名之一，就恰恰是说，在他家里组织的同朋友一起的音乐聚会上所唱的歌曲不同于“此地习惯歌唱的曲调”［见维依拉 1900 年著作，第一卷，第 465 页］，这两件事，在某种意义上也是迹象，表示当时葡萄牙的音乐生活在反宗教改革运动的冲击下已经过渡到了一个十分闭关自守的阶段。

对于特兰托公会议各项决议的尊重，开始反映为葡萄牙各教堂接受该会议上及会议后通过的统一的礼拜仪式准则，尤其是推行了庇护五世在位时发表的罗马弥撒书与罗马日课经，这

些经书上规定了礼拜仪式年历全年用于弥撒与日课的经文的正式钦定文本。但是，并不是绝对普遍地推行，尤其是布拉加的礼典有某些特殊部分成了例外，因为这一套礼典据说是自古传下来的，因而有理由予以保持。而至于单纯音乐方面，特兰托公会议的决议并没有起多大立竿见影的冲击作用，因为无论是公会议本身，或是继起后成立的专门小组，都没有能够创作出一套统一的同钦定经文配得上的格里哥利圣咏，无法以此来通令整个基督教世界一体遵行。

1575年，雅各布·费尔南德斯·费尔摩佐所写的王家礼拜室的《耶稣受难始末经文集》(Passionarium)(1543年在里斯本由路易斯·阿尔瓦雷斯出版)，被另一本由曼努埃尔·卡尔多佐神甫所写的新的（在莱里亚由安东尼奥·德·马里士出版）所代替，后者的付印许可证上明文表示，该书"符合神圣的特兰托公会议下令重新编印的普兰丁版弥撒书以及日课经书"[见维依拉1900年著作，第一卷，第207页]。但是，由于并没通过统一的经文歌本来强制全世界教会一体通用，所以，卡尔多佐究竟是从哪里弄到他的格里哥利圣咏来取费尔摩佐的受难音乐而代之，仍有待查明。到1595年，那本1575年的新版本《耶稣受难始末经文集》又被《受难书》(Liber Passionum)（在里斯本由西芒·洛培斯出版）所代替，作者为基督团的埃斯特万神父，他曾领王家礼拜室长老的训示，要他"将教会在圣周歌唱的受难曲加以整理并由教皇礼拜室的合唱队来主唱"[见聂里1984年著作，第74页]。两本之间，在音乐上只有微小的变动，因此我们只能得出结论，认为早在1575年时，塞巴斯蒂昂国王就已经派人去罗马弄来教皇礼拜室所用的礼拜仪式典册至少一

部分的抄本，叫他自己的礼拜室加以采用。从另一件事实，也应该引出相同的结论，那就是：1571年，庇护五世的侄儿到维拉维索萨拜访布拉干萨公爵时，随同他访问的秘书在他的旅行记中记载了“公爵礼拜室的弥撒仪式是符合罗马礼典的”[见聂里1990年著作，第88页]，这就是说，布拉干萨家族也曾力图遵循罗马的习制，但是，如果查阅一下17与18世纪葡萄牙出版的礼拜仪式书籍，就可以发现这些书上的曲调，同相应的罗马曲调有许多出入，因此，我们无法认为这种输入音乐的做法是葡萄牙教会所全盘接受的。

国王礼拜室与布拉干萨公爵礼拜室举行音乐礼拜仪式的方式，同国内各大教堂举行的方式，二者之间的区别，还不仅在于素歌上。对文献描述和档案、特别是对我们已知当时曾在若干教会机构中奏唱过的作品本身，进行一番研究，就能使我们明白到，从16世纪的最后三十余年开始，就可以说，二者已分道扬镳了，一边是那些大教堂的曲目，旨在吸引大批公众，因而比较朴素和简单，几乎总是依据一种四声部仿效乐谱，而另一边则是宫廷礼拜室专用的曲目，其对象是有高深音乐修养的精英听众，因而显得更为开放，易于接受更为多样化的美学导向和显然更为复杂的技巧。其实，同样的现象也出现在西班牙，在那里，卡洛斯五世带到马德里来的佛兰德斯礼拜室乐队一直保持活动到17世纪中叶，它所唱奏的复调音乐，比起那些大教堂的乐队，甚至比像塞维利亚那样最有威望的大教堂的乐队，总是更为先进、更为复杂。指出这一事实，是很重要的，因为在整个17世纪上半叶印刷的葡萄牙复调音乐乐谱，绝大多数恰恰是属于大教堂曲目当中最保守的体裁，所以我们看了，会对我

国当时的复调音乐实践的内在多样性得到一个不完全的印象，缩小了这种音乐的丰富程度。

但无论如何，尽管当时我国的圣乐作品内部有这些参差不齐的现象，但有一点是肯定的，那就是：由于若昂三世晚年时深深笃信宗教，由于塞巴斯蒂昂国王对自己耶稣会忏悔神父和顾问们极为言听计从，由于红衣主教兼宗教裁判法官恩里克登上王位，由于自16世纪50年代开始葡萄牙文化就被一片神秘主义的气氛所笼罩，因此，结果是宫廷中的世俗音乐活动急速衰落。除了这些因素之外，又加以葡萄牙丧失了独立，因而宫廷贵族的达官贵人们纷纷隐退回自己外省的家乡祖居，首都没有君主常驻，吸引不了他们到里斯本来。这样，总督和布拉干萨公爵的宫廷音乐生活实际上已缩小为在各自礼拜室举行的礼拜仪式。因此，世俗音乐就失去了市场和体制上的支撑，从这时候起，那些大教堂就越来越成为我国音乐家与作曲家在职业上的唯一去处，因而从16世纪最后30多年起，葡萄牙音乐史的主要部分，就必然要在复调圣乐领域中展开。

埃武拉乐派的鼎盛时期

我们前面已经看到，曼努埃尔·门德斯(1605年卒)是1575年被红衣主教王子恩里克从波塔莱格雷带到埃武拉的，他来了后在这座城市里创作了大批音乐作品，对于他的作品，他同时代人都一致加以称赞，其中有一集弥撒曲和一集尊主颂，但两集直到他死时尚未出版，后来就散失了。因此，对于他的作品，我们所知道的，只有一首《哈利路亚》，留传有至少三本手抄本，其中一本是在墨西哥普埃布拉大教堂抄录的，还有一首节日弥

撒曲和一首悼亡弥撒曲，这二者都在埃武拉公共图书馆和拉梅戈大教堂的典册之中，幸亏曼努埃尔·若阿庚在20世纪40年代就对之进行抄录，因为当时两份材料都已破损得很厉害，不能卒读。

但他作为作曲家的身份还不是最重要的，尽管他这个资格已为上述的作品所证实，这些作品显示出他的对位法功力深厚而又纯朴，同若斯庚和摩拉雷斯一脉相承，而比他的作曲家身份更重要的，是他作为教育家的事业得到了无比的成就，他这事业是自1578年至1589年以埃武拉院廊主持的身份开始的，看来一直进行到他逝世时为止，当时他已是大教堂的住持，原来的职务已由他昔日的弟子菲利浦·德·马加良伊斯来继任。在不止四分之一世纪期间，门德斯培养了大批门生，当中不但有曼努埃尔·卡尔多佐神甫、杜阿尔特·洛波和菲利浦·马加良伊斯等不可争议的下一代最大的葡萄牙复音音乐家，而且还有一大批功底深厚的职业音乐家，他们后来在葡萄牙各音乐机构中担任了最有权威的职位。后来他的某些门生，尤其是洛波，但也包括马加良伊斯，接过了自己老师的教育工作，自己又在更下一代当中培养出了葡萄牙几乎所有主要礼拜室以及西班牙某些礼拜室的司乐长，因此，也就可以理解，为什么门德斯被誉为“本王国全部美好音乐”的大师，或者用当之无愧的诗般夸张的说法，誉为“以许多音乐家来响彻全欧洲的响亮的门德斯”[见维特尔波1932年著作，第42页；聂里1984年著作，第168—169页]。

菲利浦·德·马加良伊斯（1652年卒）曾被一份与他同时代的材料称为门德斯“在知识上的嫡传弟子和衣钵、地位与精

神的继承人”，看来他的确是曼努埃尔·门德斯的得意门生，他接替了门德斯任埃武拉大教堂的院廊主持，后来又到里斯本来担任里斯本慈心修道院的礼拜室乐队长和王家礼拜室的音乐主持人，后来（1623年）升任王家礼拜室司乐长，1641年因年迈而从这个职位退休［见维特尔波1932年著作，第42页；聂里1984年著作，第161—162页］。他的《真福圣母颂歌》(Cantica Beatissimae Virginis）和他的《弥撒书》（Missarum liber）都于1636年在里斯本出版，出版商为“普兰丁、彼得·范·克雷斯贝克”。两本书，尤其是第二本，显示出他是葡萄牙全部复音音乐的最伟大的作曲家之一，一方面有细腻的抒情成分，没有卡尔多佐那种奔放的激情，然而对于对位法技巧的掌握到了炉火纯青的地步，没有洛波某些乐段的那种学院气息［见利亚尔1975年著作；阿勒格里亚1984年著作，第57—92页］。

杜阿尔特·洛波（1564/69—1646）在埃武拉大教堂当歌童时师从曼努埃尔·门德斯受音乐教育，此外他还学过哲学和神学，曾任里斯本王家医院礼拜室司乐长，后来（已证实1596年已是，但也许自1591年以来已是）任里斯本大教堂的礼拜室司乐长，而且还兼任圣巴尔托洛梅神学院四一教士兼院长。我们往后还会看到，他曾负责培养一大批门生，他的同时代人公认他在理论方面秉赋特别高：诗人曼努埃尔·德·法里亚说他是“理论上光采照人的洛波”和“博学多才的洛波”，若昂·苏阿雷斯·德·布里托说他“在音乐艺术上造诣极深”［见波尔热斯1986年著作，第3页，第8页］。他大量的复音音乐作品得到了特殊待遇（这是埃武拉乐派的作者们当中唯一的），不但很大部分印行了，而且承印的是全欧洲声誉最高的音乐出版商之一即

安特卫普的普兰丁出版社：也就这样出版了1602年的《作品集》(Opuscula)、1605年的《真福圣母马利亚颂歌集》(Cantica Beatae Mariae Virginis)、1621年的《弥撒曲集》(Liber Missarum)和1639年的《弥撒曲续集》(Liber I Missarum)，这些曲集在全欧洲和拉丁美洲广为流传。他的曲作中，只有《尊主颂》(Magnificat)和一首《安魂弥撒》(Missa de Requiem)有现代版本，因此，对他的作品进行美学上的评判就有困难。已知的作品，显示出一种沉重、简朴的风格，对不协和音和收束公式的运用极为严格，使我们觉得这位葡萄牙复音音乐家最为接近帕列斯特里纳的风格。但是，我们也有必要了解一下他的《作品集》，这是一份青年时代的版本，其中节奏谱写的多样性和多种多样的多声部甚至多达十一声部的手法，也许会使我们得到另一种不同的印象，不过，次高音部分阙如，使人无法对这一曲集进行转写［见若阿庚1945年著作；波尔热斯1986年著作］。

曼努埃尔·卡尔多佐神父（1566—1650）在许多方面应该算是埃武拉乐派最独具特色的创作性人物。他从自己的老师曼努埃尔·门德斯那里师承了对于对位法的知识与爱好，对位法一直是他最受尊敬的才干之一，但他既在模仿上十分严格与对洛式加以巧妙的处理，同时又采取极有个人特色的有表现力的语言，经常使用加大或缩小的音程，用不经准备的不协和音以及用半音进行来产生愉快的感觉，而且对调式以公然不正统的方式加以利用。他当卡尔莫修道院的礼拜室司乐长达60多年之久，他虽然过一种受所有为他作传的人所称赞的圣徒式的清贫生活，但很受尊敬，对他表示尊敬的，有西班牙的菲利浦四世，

也有布拉干萨公爵若昂亦即日后的国王若昂四世，他很可能曾任若昂的音乐教师之一。他给我们留下了五册复调音乐作品，全都是由克雷斯贝克在里斯本出版的，这五册是：《真福圣母颂歌》(Cantica Beatae Virginis)(1613年)，它对这种体裁的运用自如，同与之同时的同样作品成了强烈的对照；《弥撒书之一》(Liber Primus Missarum)(1625年)；《弥撒书之二》(1636年)，这当中的各首弥撒曲都是依据布拉干萨公爵若昂所指定的现成歌词谱成的；《弥撒书之三》(Liber Tertius Missarum)(1636年)，它包含了6首依据菲利浦四世所写的主题谱成的，该书也是献给他的，书末的一首弥撒曲中，从一头到另一头一直可以听到一个以"菲利浦四世(Philippus Quartus)为歌词的小旋律主题；最后是《各种经文歌集》(Livro de Vários Motetos)(1648年)，里面包括了圣周的日课，这些肯定可算是葡萄牙音乐矫饰主义的最动人的作品。可惜，他的那些当时收藏在若昂四世的图书库中的八声部、九声部以至十二声部的合唱作品，一件都没有留传下来，这使得我们无法认识他的艺术作品中很有意义的一个侧面[见阿勒格里亚1983年著作；聂里1990年著作，第108—110页，第153—156页]。

曼努埃尔·门德斯乐派及其分布：

——曼努埃尔·卡尔多佐——里斯本：卡尔莫修道院

——安东尼奥·费罗——波塔莱格雷：大教堂

——曼努埃尔·雷当·德·阿维列什——格拉纳达：大教堂

——若昂·戈麦斯——维拉维索萨：公爵礼拜室(司库)

——曼努埃尔·塔瓦雷斯——穆尔西亚：大教堂　昆卡：大教堂

——西蒙·多斯·安儒斯·德·顾维亚——科英布拉：大学（教师）

——杜阿尔特·洛波——里斯本：诸圣医院　里斯本：大教堂

——若昂·杜济德——里斯本：慈悲教堂　巴达霍斯：大教堂

——恩里克·德·法利亚——里斯本：圣儒斯塔教堂　里斯本：殉教者教堂

——安东尼奥·费尔南德斯（理论家）

——若昂·福加萨修士——塞拉多萨：圣保罗修道院　里斯本：王家音乐图书馆（馆员）

——尼古劳·达·冯塞卡——里斯本：大教堂

——若昂·阿尔瓦雷斯·费楼沃——里斯本：大教堂　里斯本：王家音乐图书馆（馆员）

——吉尔修士——里斯本：三品修道院

——安东尼奥·德·热祖斯修士——科英布拉：大学（教师）

——米格尔·李阿尔修士——阿尔科巴萨：隐修院

——安东尼奥·达·马德雷·德·德乌斯修士——里斯本：卡尔莫修道院

——曼努埃尔·马沙多——马德里：王家礼拜室（乐师）

——若昂·德·帕伦西亚——马德里：王家礼拜室（歌手）

——若昂·达·普里菲卡桑——里斯本：圣尼洛伊教堂

——加斯巴尔·多斯·雷伊斯——布拉加：大教堂

——龚萨洛·门德斯·萨尔丹雅

——安东尼奥·卢卡斯——拉梅戈：大教堂

——菲利浦·德·马加良伊斯——埃武拉：大教堂（院廊主持）

——埃斯特旺·德·布里托——巴达霍斯：大教堂　马拉加：大教堂

——曼努埃尔·科雷亚修士——西根萨：大教堂　萨拉戈萨：大教堂

——埃斯特旺·洛培斯·莫拉戈——维塞乌：大教堂

——若昂·门德斯·蒙迭罗——马德里：王家礼拜室（歌手）

——曼努埃尔·雷贝洛——埃武拉：大教堂

——彼得罗·达·冯塞卡·卢济奥——维拉维索萨：公爵礼拜室

——安东尼奥·维依拉——里斯本：慈悲教堂

——安东尼奥·罗德里格斯·维利亚尔瓦——里斯本：医院 埃武拉：大教堂

（附注：除非另有指出，否则其职位均为礼拜室司乐长）

埃武拉乐派的第三代，是曼努埃尔·门德斯的某些最有威望的弟子培养出来的，而这一代，他们自己又培养出了一大批高水平的音乐家，这些音乐家的水平，不但在他们同时代的人当中有口皆碑，而且从他们担任的职位来看也足资证明，当时他们甚至在西班牙担任了职务，而那个时代，他们是不得不同由西班牙的大教堂学校以及马德里的佛兰德斯礼拜室乐团培养出来的学生彼此竞争，而当时主持该乐团的，是像热里·德·格尔森、卡洛斯·帕丁约和马提乌·罗斯马朗那样出众的作曲家与教育家。

门德斯的门徒当中，作为教育家获得声誉最大的，无疑是杜阿尔特·洛波，关于他，他的学生安东尼奥·费尔南德斯曾于 1626 年称赞他“才力过人、学识渊博，足智多谋，这一点的证明，就是您三十年如一日培养出了大批弟子，他们从我们这所里斯本大教堂的院子出去后，分别到了葡萄牙和卡斯蒂利亚这两个王国的许多不同的大教堂去工作，而他们都是由您手把手训练出来的”［见费尔南德斯 1626 年著作，［第 6—7 页］。

的确，从上面列出的表可以看出，洛波不但培养了接自己在里斯本大教堂礼拜堂司乐长的班的直接接班人（若昂·阿尔瓦雷斯·费楼沃和民古劳·达·冯塞卡），而且还培养了首都某些主要的教堂（慈悲教堂、殉教者教堂、圣儒斯塔教堂和圣尼洛伊教堂）和某些主要修道院（圣保罗修会、圣三会、加尔默罗修会）的音乐主管人、科英布拉大学的一名音乐教师（安东尼奥·德·热祖斯修士）以及17世纪葡萄牙音乐理论这一公认有限与保守的框架中最显著而又最有独特性的作者之一，即前面已提到过的费尔南德斯，他是《音乐艺术》一书（1626年）的作者，此书的内容，既包括了对素歌和复调音乐基本准则的十分清楚的概括，也包括了对声学原理的一份简短的介绍，它显示了作者对扎尔林诺这方面的学理有牢靠的理解，而这是我国17世纪这类文献中并不总是可以看到的。不过，如果说，他的学生们在从事他们所担负的各种职务中留下了恪尽职守的标记，那么，可以说，其中两个作曲才华特别出众的学生，一个就是曼努埃尔·马沙多，他是西班牙王家礼拜堂的歌手，在创作世俗声乐曲目方面特别出了名，另一个就是龚萨洛·门德斯·萨尔丹雅，他的作品，不但在伊比利亚半岛上通行，而且也在哥伦比亚和墨西哥通行，他创作的圣乐牧歌尤为突出。关于他们两个人，有一点很奇特，就是他们之所长，恰恰是洛波本人似乎并不特别感兴趣的地方。

至于菲利浦·马加良伊斯，他的弟子的名单要短得多，但人们知道他教过的三个弟子，无疑都是紧接的下一代最了不起的复调音乐家。这些弟子中的第一个是埃斯特旺·洛培斯（又名埃斯特万·洛培斯）·莫拉戈，他1575年生于西班牙的巴列

卡斯市，属托莱多王国，但从很年轻时起就居住在我国，1596年在埃武拉大学获学士学位。他自1599年至1628年任维塞乌大教堂的礼拜堂司乐长，1628年离职后，去向不明，他留传下了大量的复调音乐作品，其中突出的有他的四声部的经文歌和赞美诗，里面一方面采取简朴的对位法，同时又结合往往是不协和的和声语言，产生出深刻的表现力。[见若阿庚1961年著作]。埃斯特旺·德·布里托（1641年卒），是马加良伊斯的得意门生之一，他的生活经历同莫拉戈的恰恰相反，他是在葡萄牙出生与受教育的，但他的整个职业生涯却是在西班牙度过的，先是从1596年起担任巴达霍斯大教堂的礼拜堂司乐长，后来又从1613年直到逝世时一直在马拉加担任同样的职务。他的作品中，既可以看到他的经文歌有绚丽的对位法，常常使用装饰性的强烈节奏表现，喜欢采取五声部或六声部的单曲调合唱式的浓密结构（虽然他有时也写一些由八个声部分成两个交替曲调合唱的结构），但有时又可以看到他在他的圣周哀叹曲中采取一种辛辣的表现力丰富的语言，接近卡尔多佐，但又登峰造极。马加良伊斯的第三个弟子曼努埃尔·科雷亚，我们在后面谈到文艺复兴期宗教乡谣时再介绍。

其他机构的复调音乐

埃武拉乐派的主要弟子为这个乐派增光不少，因此，这个乐派在矫饰主义时期的葡萄牙复调音乐活动的乐坛上当然就显得出类拔萃。但同时期还另外有一些葡萄牙的机构同样在音乐实践上显示很高的水平，同时又在这种实践上显示出与埃武拉的复调音乐家们不同的特点。这些机构中的第一个当推科英布

拉的圣十字修道院，它的音乐活动至少到17世纪末叶都保持着原先达到的辉煌程度。我们前面已经着重指出，圣十字修道院对于自己的修士们的音乐教育十分注重，因此，就可以理解，为什么圣十字修会院廊中的音乐家人才济济，从歌唱家和器乐演奏家，直到理论家和作曲家，都应有尽有。

作曲家当中，表现突出的是彼得罗·德·克里斯托（1618年卒），他曾是该修会的两大修道院即科英布拉圣十字修道院与里斯本圣维森特修道院的礼拜室司乐长，他现存的复调音乐作品多达200多件。他的一份讣告中说他“特别擅长小调和轻快音乐”[见平约1982年著作，第177页]，但这方面体裁的作品，他只留传下6首圣乐乡谣。他其余的全部作品都属于以拉丁文为歌词的复调圣乐范围，他在这些作品上显示出自己是个了不起的对位法专家，大体上恪守四声部的结构，但又像发挥一块宽阔的调色板上的丰富色彩一样发挥复调音乐乐谱的种种效果与推行，既有朗诵式的齐节奏，也有不同声部彼此紧密的唱和模仿；既利用紧张的节奏表现将一些稳定与协和的结构支点联系起来，又使用一些长时间的音值，使一个声部的不协和音的解决重叠在另一个声部产生的新的不协和音之上；既围绕着传统的次中音“固定唱调”（cantus firmus）进行对位法的加工，又沿用若斯庚的传统各声部双双模仿。恩尔内斯托·龚萨尔维斯·德·平约对他的全部作品进行了转写与研究，他的全集可望不久之后问世。

圣十字修道院表现突出的，还有彼得罗·德·埃斯佩兰萨（1660年卒），我们往后谈到器乐时将予以介绍，另一个是他的同时代人加布里埃尔·德·圣若昂，该修会关于他逝世的讣告

中说他“对一切音乐艺术均炉火纯青”[见同上，第189—190页]。17世纪圣十字修士们的音乐作品其中占有突出地位的有一大批乡谣和用葡语的类似作品，这些修士们的音乐作品有很大一部分见于今天藏于科英布拉大学总图书馆的若干该修会的音乐手抄本中，无作者署名，但对于其中一些最为重要的作品，仍然可以转写成现代谱并加以研究，因为这个曲目极其丰富，往往显出一种革新性的复调音乐实践，它采取种种作曲效果，如多曲调合唱、有伴奏的齐唱以及写上器乐伴奏乐谱的做法，而这种做法，我们前面已经看到，埃武拉的乐师们的印出的乐谱上是不理会的。

至于王家礼拜室，尽管因为里斯本没有一位君主在那里驻节而使该礼拜室蒙受一些不利的影响，但它仍然保持了作为一个在葡萄牙音乐生活中举足轻重的机构的地位。关于安东尼奥·卡雷拉，我们往下谈到器乐曲目时还要加以介绍，在他之后，王家礼拜室司乐长的职位就于1594年由佛兰西斯科·加罗接任，他是一个生于纳瓦拉王国的西班牙作曲家，曾于1609年在里斯本经彼得罗·克雷斯贝克出版了两套复调圣乐作品集：一本是合唱，有两首五声部与六声部的应答轮唱赞美诗、四首四声部、五声部与六声部的弥撒曲和三首六声部的经文诗，还出版了一版分成三部分的三首八声部弥撒曲和一曲十二声部弥撒曲、三首八声部悼亡日课曲和三首亦是八声部的“哈利路亚”。合起来，两套集子是我国印刷的最初一批复调音乐册子，从它们的内容看来，其对位法上的高度技巧和对多曲调合唱的爱好，似乎显示受到了那些为马德里王家礼拜室效劳的佛兰德斯作曲家们的某些影响。我们前面已经看到，加罗的接班人是菲利浦

·德·马加良伊斯，他于1641年退休后，其职位转由马尔科斯·苏阿雷斯·佩雷拉担任，他是若昂·苏阿雷斯·雷别洛的兄弟，本人就是一个特别受若昂四世器重的作曲家，但他的所有作品均已失传。

在菲利浦统治时期的全过程中，一个特别有影响的复调音乐活动中心，就是维拉维索萨，即布拉干萨公爵宫殿所在地，公爵封号设立以后，历代公爵总是一直力图在礼拜室的富丽堂皇方面同王家礼拜室一比高低，并且从教皇那里取得了无数恩惠与特权来让这个机构能保持运转。日后的一篇对国王若昂四世的父亲特奥多西奥第二公爵（1568—1630）时代的公爵礼拜室的描述，的确是这样说的：

“他的礼拜室十分富丽堂皇，像王家礼拜室一样，有一个主事，他总是一名贵族，还有一个大司库、十六个宫廷教士、歌童、歌手、乐师，还有乐器，供许多人欣赏，每年花销9千到1万克鲁扎多。[…]对这门职业（＝音乐）的高手们十分优待，因而拿出巨额的奖赏来吸引了许多人来工作，这样来搜罗全西班牙最有名的，让他们到礼拜室乐团来效力，乐团的花费和装备都是王家气派的。”[见聂里1990年著作，第88—89页]。

这一时期公爵礼拜室的历任司乐长当中，有安东尼奥·平叶依罗，他大概曾从师于西班牙复调音乐家佛兰西斯科·格雷罗，即前面提到过的佛兰西斯科·加罗，他在维拉维索萨与里斯本的礼拜室之间的工作经历情况仍有待查明；另外还有罗贝尔托·托尔纳尔，是个英国血统（或可能爱尔兰血统）的音乐家，他曾在布拉干萨家族的资助下在马德里从师于热里·德·格尔森和马提乌·罗斯马朗，后二人分别是西班牙王家礼拜室

的副司乐长和司乐长，是佛兰德斯人菲利浦·罗杰埃的两名得意门生，而罗杰埃则是罗斯马朗前一任的该礼拜室司乐长。特奥多西奥公爵按理本应将托尔纳尔派到埃武拉去而不是派到马德里去，因为布拉干萨家族同埃武拉大教堂之间关系极好，埃武拉大主教的位置曾多次由该家族的成员担任，但公爵还决定将托尔纳尔派去马德里，这就显示出他对马德里的佛兰德斯乐派有特殊的偏爱，该乐派所见著于世的，是它的谱子在对位法上极其复杂，声部结构达六部、八部以至十二部。罗杰埃本人甚至也受过聘，要创作作品供布拉干萨公爵礼拜室奏唱。

历代公爵们曾在1609年设立圣东方贤人学堂，这个机构的宗旨是对歌童们进行音乐训练并随后引导他们就业，其模式类似埃武拉大教堂的学校，这一做法保证了公爵礼拜堂拥有高水平的童声［见阿勒格里亚1983年著作a，第205—226页］。托尔纳尔一面供职担任礼拜室司乐长，一面也就在该学堂授课，但他的教学工作并不止于这一职位，因为公爵委托了他负责自己儿子即年轻的巴塞卢斯公爵若昂（1604—1656）的音乐教育，若昂日后在光复时登基成了葡萄牙国王。其实，特奥多西奥在若昂诞生时，曾有人劝谏他别给自己的继承人过分高级的人文教育，否则马德里政府可能觉得他是为孩子作登基为王的准备，因此，他决定孩子应得到某种宗教性质的拉丁文教育，而且，除了一位高等贵族所应有的典型培养之外，孩子的智力发展应集中在没有政治嫌疑的音乐领域。按照若昂的传记作者们的说法，若昂开始时对不得不学音乐表示有点反感，但到了少年时代快结束时，他终于在自己身上发现对音乐日益增长的兴趣，而对此起了决定性作用的，是他曾同受聘为他效劳的年青的若昂·

洛伦索·雷别洛建立了密切的友谊关系，而且同时结识了曼努埃尔·卡尔多佐修士，而一切迹象表明卡尔多佐曾是他的第二任老师［见同上，第96—110页］。

若昂于1630年他父亲逝世时继承了布拉干萨公爵爵位，从那时起就将自己大部分的空余时间以及他那实力雄厚的家族向他提供的全部人力物力，用于为他的礼拜室搜罗音乐作品。他同葡萄牙最优秀的复调音乐家们尤其是同埃武拉乐派的人建立了保护资助的关系（后面这些人的著作的出版，在大多数场合似乎是得到补贴的），甚至还通过自己驻马德里的私人代理人，同西班牙王家礼拜室的若干音乐家如马提乌·罗斯马朗和卡洛斯·帕丁约建立了保护资助的关系，因而从他们所有这些人那里按期收到他们的新作，然后很乐于加以分析研究或吩咐自己礼拜室的乐师们奏唱，或则在私人聚会上奏唱，或则在例行的礼拜仪式中奏唱。这种搜罗曲目的努力，通过同外国出版商与发行商的联系，规模越来越扩大，凡是在欧洲乐谱市场上出版的一切新作，若昂差不多统统向这些出版商和发行商收购，一俟他登基为王，国家的外交机器就同样参与了这件事。看一下光复后国王和他的臣僚们同驻欧洲主要各国宫廷的使节的来往函件，是一件很有趣的事，从中可以看出，当时我国的独立能否得到承认与生存下去，端赖于极为微妙的外交谈判，所以国王固然对如何搞好谈判作出详尽的指令，但同时，我国各驻外公使也接到有关为国王的藏书库搜罗新乐谱的同样详尽的指令，搜罗的数量与价格越来越大得惊人［见同上，第203—223页］。

这样一套音乐藏书，很快就成了欧洲最大的。单单列在它

1649 年于里本印刷的目录(即使在当时也只是部分的)上的，就不但有近两千册印刷的书册，而且还有近四千册手抄乐谱。印刷的书册采购时，似乎没有什么取舍的标准，只是显然看出当时的意图是自 16 世纪 70 年代起，凡是欧洲音乐出版市场上问世的东西，都一概搜罗，应有尽有，这套藏书只供备查，没有马上拿去奏唱的打算，甚至没有马上查阅的打算。国王的注意力特别集中在手抄本上，那些手抄本有不同国籍的 200 多名作者，特别着重的是伊比利亚半岛的各个复调音乐乐派。这些作品，是礼拜堂乐队天天唱的，国王则逐一加以评价，甚至给作品打分："甚佳"、"佳"、"不及格"，凡是打"不及格"的作品，就送到一个名叫"地狱"的书架上。这一大批藏书，后来很可惜全部毁于 1755 年的地震，而由于这些书只严格限于供国王和他最亲近的一小群音乐家使用，因而一旦毁灭，就没有对葡萄牙音乐的命运产生任何显著的影响。

若昂四世本人也是个作曲家和音乐理论家。关于他作品的水平，我们今天无法对他加以评估，因为留传至今的仅有的两首无疑出自他之手的曲子，都是不完整的，而那些今天以他的名义通行的作品——一首《求主佑我》和一首《虔诚十架》——，其题名都是很久之后的文献中才出现的，对这样的题名，不能不抱很大的保留态度。必须斩钉截铁着重指出，那首圣诞节期间全世界都唱的有名的《齐来基督信徒》(Adeste fideles)，在我国，往往被胡乱说成是这位光复者国王之作，其实这明明是一首在国王去世后几乎一个世纪才创作出来的曲子，看来出自 18 世纪英国天主教人士之手。相反，留传至今的有两份理论著作是国王下令印刷的，先是用卡斯蒂利亚文，后又用意大利译文，

以保证其广为流传：一篇是《维护现代音乐，反对西里洛·朗科主教的错误主张》(里斯本?，1649年或1650年?)，在这个著作中，国王维护从文艺复兴诸大师以来演化的对位法传统，反驳那些主张向古代音乐的原则"复归"的人们的复古企图；另一篇是《帕列斯特里纳弥撒曲第五册上印的圣饼弥撒曲所引起疑问之解答》(罗马，1655年)，他在这篇著作中对帕列斯特里纳在该作品中似乎背离了格里哥利调式体系之处予以辩护。两篇著作的理论价值都很小，不过却给我们描绘了国王的音乐审美方向，这方向极为忠于伊比利亚复调音乐的传统，但并不排除在这传统的范围内不断有创造性的演化［见同上，第133—151页］。

若昂四世不但是个了不起的藏书家，而且他作为葡萄牙音乐与音乐家的孜孜不倦的保护者，也是值得大书特书的，他对他们总是不遗余力地予以鼓励和宣扬。那些得到这种保护的作曲家当中，毫无疑问受他恩宠者，就是洛伦索·雷别洛。雷别洛的作品，还是手稿时，若昂四世就把手稿送到若干他信得过的作曲家那里，而且最后吩咐送罗马去，由毛里齐奥·巴尔蒙蒂承印出版，不过这一版他已来不及看到，因为到1657年该集问世时，他已经去世一年了。这本集子名为《晚祷与日课补经时之诗篇，及尊主颂、哀叹曲与天主怜我曲》，它背离了直到当时为止由埃武拉乐派的司乐长们为大教堂歌诗班日常使用而出版的持较为传统审美观的曲目，事实上是我国矫饰主义复调音乐唯一一份背离这一曲目的印刷集册，它采取几个合唱曲调的庞杂写谱法，各声部与乐器一一写上，共17个音部［见阿勒格里亚1982年著作］。在这方面，雷别洛的诗篇代表了我国17世

纪复调音乐中可说是“隐蔽的”一面，这一面特别是由若昂的公爵礼拜堂（后来则是由王家礼拜室）所培育的，但同例如我们前面谈到过的科英布拉圣十字修道院的 17 世纪曲目有强烈的相似之处。

器乐曲目

正如这个时期葡萄牙的整个音乐生活一样，器乐实践此时的重点也放在为宗教崇拜服务上面，或则对声乐曲目的演唱起加强衬托作用，或则独自崛起成为礼拜仪式的第二个音乐组成部分。在前一个方面，我们可以找到越来越多的材料提到管风琴及其他乐器参与演出复调声乐作品，对复调音乐结构的某些部分加以复制甚至取而代之，因此，各主要大教堂的礼拜室乐团的工作规程中多处提到“随管风琴唱”或“随长笛唱”，圣十字修道院的《修会通例及仪典》特别提及，应由主歌手为此挑选“他认为符合节日的乐器以及使歌咏的声调更好而必需的键盘乐器”[见平约 1982 年著作，第 140 页]。另一方面，越来越常见到来自科英布拉圣十字修道院的手写乐谱中出现作曲家亲自规定的伴奏器乐部分［见布里托 1989 年著作 a，第 55—63 页]，尤其是彼得罗·达·埃斯佩兰萨（1660 年卒）的圣诞祈祷文，里面的诗句部分总是为一个独唱声、三件乐器和连续低音谱写的［见法利亚 1977 年著作]。若昂四世的音乐藏书库 1649 年编入目录的手抄本乐曲，有 6%（其中的乡谣当中有 11%）包含有伴奏器乐部分[见聂里 1990 年著作，第 801 页]，而在 1657 年出版的若昂·洛伦索·里别洛的多曲调合唱诗篇中，我们竟在同一作品当中发现有六行器乐谱与声部同时进行［见阿勒格

里亚 1982 年著作]。

但是，礼拜仪式范围内器乐部分的增加，在这个时期也是十分明显的。按照特兰托公会议通过的规定，在举行仪式之时，司铎应被视为“基督化身”(alter Christus)，因此，每个仪式经文上的红字礼规，必须由主祭人自己诵读这些字眼，即使是喃喃有词别人听不清楚也行，否则，这些红字礼规都不算数。按照这样的推理，这些文字就不必全由歌诗班唱出了，因为主祭人的参与，已经保证了这些文字是算数的，这一来，就日渐允许以器乐的奏声来局部或全部取代某些原是咏唱的仪式红字礼规。尤其属于这种情况的，在弥撒范围有开始曲“求主怜我”(Kyrie)，在日课范围则有诗篇、赞美诗与“尊主颂”，这些红字礼规，在某些合唱段落就被器乐奏出的诗句所取代［见多德勒 1988 年著作]。另一方面，在礼拜过程中，有些时候仪式规则所规定的音乐红字礼规所占时间不够长，不足以一直伴随仪式的进行，例如弥撒开始时神父从圣器室出来步上祭坛，时间就可能拖得很长，远远超出了坛歌的长度，又如高举圣饼与分发圣餐，原先格里哥利圣咏的奉献曲和圣体曲就不够长，于是，在这样的场合，就形成了一个习惯做法，插进一些单纯的器乐曲。例如我们就知道，1576 年圣诞节前没几天举行的一次有塞巴斯蒂昂国王莅临参加的弥撒中，“先是吹奏了牧笛，献祭时吹了小号，抬起天主像时吹起长笛和拉起维奥拉，奏得很好”［见维依拉 1900 年著作，第一卷，第 6 页]。

特奥托尼奥·达·克鲁斯(1653 年卒)、安东尼奥·达·马德雷·德·德乌斯（1656 年卒）和加布里埃尔·德·圣若昂(1651 年卒）等圣十字修会作曲家们于 17 世纪 30 与 40 年代留

下至今的那些《协奏集》，很可能正是为了这样的场合使用的。这些作品，为数共达近百，都是围绕着规则长音值的素歌中的固定唱调（cantus firmus）而作的紧密的模仿加工，音部自二部至六部不等，看来似乎是一套起码自16世纪中叶起就有的为器乐队演奏用的对位法曲目的组成部分，尽管正如我们往后会看到的，它们当中已经加进了一些为日后葡萄牙巴罗克音乐的产生伏下一笔的风格变化［见聂里1985年著作a］。

不过，我国矫饰主义音乐的器乐创作，主要还是在管风琴领域。正如西班牙的管风琴一样，葡萄牙管风琴的特点是只有一排键盘，而且没有踏板，但也同西班牙的一样，有一点独特之处：键盘和风箱都分成不等的两部分，从而使得升中央C以上的键所带动的一套音栓，不同于与中央C以下的键相连的音栓。这一来，就可以使键盘两部分加强其音色对比，因而可以通过适当的音栓，将复音乐谱上一行或多行独奏的旋律突出表现出来，只要这一行或多行旋律专在中央C之下或之上进行即可。从17世纪最初二三十年起，伊比利亚管风琴的传统又发展出了一个独有的特点，即采用音色尖而似鼻音的叶片音栓，安放在“可呼之处”，亦即沿着管风琴的前面平放着。

我国第一个为管风琴写谱的矫饰主义大师，就是安东尼奥·卡雷拉，他的作品已保存在前面已提及的科英布拉大学总图书馆编号M.M.242之中。这位作曲家的真实身份是有问题的，因为虽然他很可能就是那个在王家礼拜堂先后担任歌手、歌童领班直到礼拜室司乐长并且所留声乐作品在科英布拉圣十字修道院有手抄本的那个安东尼奥·卡雷拉（约1589年卒），但也不能排除是前者的儿子安东尼奥·卡雷拉（约1599年卒），他

的声乐作品，收进了圣维森特修道院的一本册子里［见聂里正付印的著作］。无论事情真相如何，这些作品的作者深刻地标志了伊比利亚半岛键盘乐目中的“腾托”（Tento）曲（亦即“幻想曲”，因为这两个用语在当时的音乐用语范围内似乎是同义词）的形式结构的进化，他特别热中于发展单主题形式，而与他的西班牙同时代人安东尼奥·德·卡贝松作品中占主导地位的多主题现象相对立。这种偏好，近乎雅克·布斯或罗科·罗迪奥，为罗德里格斯·库埃略与科雷亚·德·阿劳舒的伟大的单主题作品开了路，而且归根到底为赋格开了路。至于对位法乐谱，卡雷拉似乎偏爱对所有各声部都加以有系统的模仿处理，抛弃了卡贝松作品中仍然保持的法兰西——佛兰德斯那种使各声部双双对立的传统。最后，他的作品显示出他十分喜爱半音的运用，往往超出纯调性框架的范围，他还喜爱不协和音、二度间和七度间的冲突，总而言之喜爱凡是能让他创造出一种浓厚的激情气氛的效果，典型的例子就是他以西班牙歌曲《我拿什么来洗我脸上的花》为依据写的“腾托”曲，这曲子是整个欧洲器乐矫饰主义的一件不容置疑的杰作［见卡斯特纳 1965 年著作，第 24 至 31 页］。

我国键盘音乐的演进，再向前一步，就是《供键盘乐器与竖琴演奏的音乐鲜花》（里斯本，1620 年），这是第一本留传至今的葡萄牙器乐印刷曲谱。作者是曼努埃尔·罗德里格斯·库埃略，他曾在巴达霍斯（1573—1577）、埃尔瓦什（至 1602）和里斯本（1602—1603）的大教堂，最后在王家礼拜室（1604—1633）任管风琴师。对于卡雷拉，我们还能看到他有些作品有点世俗气息（尤其是以歌曲主题为题的），而《音乐鲜花》则只

收进圣乐作品，如腾托曲、"尊主颂"的诗句和弥撒开始曲《求主怜我》的管风琴本，此外还有以拉素斯的一首劝善性的歌曲《苏珊一日》(Suzanne un jour) 为题的四首自由变调。

库埃略的风格，显得同荷兰管风琴家斯威林克 (Jan Pieters Sweelinck，1562—1621) 或英国弥撒作曲家拜尔德 (William Byrd,1543—1623) 有明显的相似之处，尤其是同拜尔德的技法发挥方面很相似：快速而不规则的节奏设计、散点式的表现法、三连音、六连音等等、多次反复的节奏旋律模进，甚至有时候我们看到右手是一个独奏旋律，左手则只限于从和声上加以衬托支持。英荷乐派的影响，也施及作品的内部结构层面。无论结构是单主题或多主题的，每个主题都一脉相承贯串整个作品，围绕着它，有许多反主题，乐曲通常分成三四个特点相反对照的段落(有时两个对位法段落当中隔了一节长短不一的插曲，带有真正的托卡塔性质，而另一些时候则各段落以一种由二节拍转向三节拍的节奏变换而相互区别，使我们看来宛如英国的威金键琴家们在孔雀舞曲与加亚尔达舞曲之间的轮换)。对于从卡雷拉那里继承下来的传统，罗德里格斯·库埃略在一个层次上是个革新者，那就是确立了一种明确无误的器乐语言，这种语言，以专门为键盘设计的经常出现的技巧进行，同声乐的复音模式拉开了距离，但他的作品避免了像他的前辈那样，在不协和音和半音运用上走极端，因此，我们可以把他看作是我们前面在矫饰主义内部看到的那个游戏式的、显耀技巧的成分的一个代表人物，而卡雷拉则可以算作是同一运动的框架内的表现主义流派的代表人物 [见卡斯特纳 1979 年著作，第 71—116 页]。

曼努埃尔·罗德里格斯·库埃略之后的时期，留存至今的，有若干重要的键盘音乐的著作手抄本，其中大部分是在布拉加一带编纂的，在那一带地区，似乎整个17世纪期都发展了一个蓬勃兴旺的管风琴乐派。这些手抄本的第一本，是一大批数达一百多首取名为赋格曲、辩驳曲、协序曲、协奏曲与日课曲的作品，其中许多是以素歌旋律为基础的，时而是六、七小节的小乐段，时而是一些摆开架势的曲作，长达一百五十小节。主要的作曲家是加斯帕尔·多斯·雷伊斯，他在17世纪30至60年代期间曾任布拉加大教堂的司乐长，这一套曲集令人感兴趣之处，就在于它以实例向我们显示了那个时代的对位法形式及礼拜仪式风琴乐目的发展［见费尔南德斯1977年著作］。

更能说明情况的是三份已是17世纪末叶时编纂的手抄本，其中收进其著作的伊比利亚半岛作者，从库埃略本人起，直到从1691年起任西班牙王家礼拜室司乐长的塞巴斯蒂安·杜隆止。其中，波尔图市图书馆编号为Ms. 1577的那一份只收进了西班牙作曲家的作品，但有一个很有意思的特点，就是收进了一篇《简谱法》和《管风琴弹奏法》，向我们介绍了伊比利亚半岛的键盘用的“器乐伴奏数字或字母化记谱法”(Sistema de tablatura）以及那个时期采用的拨弦技术［见卡斯特纳1947年著作，第27—34页］；该图书馆的Ms. 1067号藏书，书名为《罗克·达·孔塞伊桑教士神父因好奇而收集的管风琴作品集。1695年》，展示了彼得罗·德·阿拉乌儒、迪奥戈·达·孔塞伊桑教士、安东尼奥·科雷亚·布拉加、若泽·雷特·达·科斯塔、卡洛斯·德·圣若泽教士及阿戈斯丁纽·达·克鲁斯等葡萄牙大师们的曲作［见史彼尔1967年著作］；最后，布拉加区

档案馆的 Ms. 964 号藏书，收进了伊比利亚乐派许多无名作品，这些作品当中，只辨认出有一些出自彼得罗·德·阿拉乌儒、路易斯·寇汀约及西班牙人彼得罗·德·洛伦索教士之手，但也有一个特点，就是它也展示了 17 世纪后半世纪的若干意大利曲子，其中包括有贝尔纳尔多·巴斯基尼的“以福利亚舞曲曲调为根据的组曲”(Partite sopra l'Aria della Folia)［见多德勒 1947 年 a 著作］。

这些原始资料中保存的曲目极多，在当中，我们可以发现，有两种新的形式，都是企图要对伊比利亚式管风琴前面已提及过的独特的特点加以发挥利用。其中第一个形式就是所谓“半音栓腾托”，利用键盘一分为二而产生的音栓不同的音色对比，来将作品复音结构中的一行或多行旋律加以突出，从而发挥了单音而又有伴奏以及协奏而又对立的多种多样效果。第二种形式是“战斗曲”，其来源可追溯到文艺复兴时代法兰西——佛兰德斯乐派的最著名的复调歌曲中的一首，即克雷芒·让纳庚的《马林扬之役》，或名《战争》，作者在这件作品中试图从音乐上模仿一场战斗所特有的音响效果，如隆隆的战鼓声、马匹奔驰的蹄声、兵刃相接的铿锵声以及大炮的轰鸣声，中间插进一些传统对位法的乐段。葡萄牙和西班牙的矫饰主义作曲家们则企图将这一类的效果用之于善与恶的神秘战斗之中，为此，特别有效地发挥了他们那种类型的管风琴所具有的水平方向吹风的音栓的那种华丽而尖刺的音色。在所有这些形式方面，正如在传统的腾托方面一样，我国最突出的作曲家，无疑是彼得罗·德·阿拉乌儒，关于他，我们只知道他曾在 1662 至 1668 年期间担任过布拉加公会议神学院的歌诗班班长和音乐教师。阿拉

乌儒的那些半音栓腾托曲的那些几乎是协奏的对比处理、他的“战斗曲”的那些丰富的形象效果、他的腾托曲的节奏设计所要求的那些熟练技巧，以及他所有一切作品的那种杂乱的结构（像瀑布一样一泻而下的片段动机和正反对比的乐段，按照一种从根本上来说属激情性的逻辑而此起彼伏），都说明了他已将矫饰主义发挥到了淋漓尽致的地步。

管风琴的曲目是如此的丰富，而与之形成反差的是其他乐器的乐谱则显得相对空虚，有些根本性的原始材料已付之阙如，其中有里斯本圣维森特修道院礼拜室司乐长阿古斯丁约·达·克鲁斯的一份手抄本论著《拉弦竖琴》，又名《雷别克琴艺术》，这份著作假如留存下来，今天本来就会是小提琴演奏的最古老的演奏法之一，另外散失了的还有安东尼奥·雅克·德·拉泽尔纳献给若昂四世的《拉弦维奥拉艺术》[见聂里 1984 年著作，第 82、第 148 页]。至于拨弦乐器，留存至今的有仅存的一份《弹奏吉他简谱新法》（那不勒斯，1640 年），作者是葡萄牙人尼古劳·多伊济·德·维拉斯科，他是西班牙国王菲利浦四世的室内乐师，但奇怪的是，这部作品是伊比利亚半岛最早详细论述连续低音如何奏出这一问题的原始材料之一，重要性显而易见，但音乐学界对它仍未加以研究。

从最后的歌集到宗教性乡谣

如果说，葡萄牙音乐的矫饰主义的趋向，正如我们前面所看到的，是宗教曲目日益凌驾于世俗曲目之上，那么也可以说，在 16 世纪的整个下半叶，由文艺复兴向矫饰主义的过渡，仍然可以在世俗传统中感觉到，巴黎歌集中保存的作品，尤其是贝

伦歌集收进的作品中，这一点就历历在目。而且很能说明问题是，恰恰是在巴黎国家美术高级学校的那本手抄本中，我们第一次发现了我国矫饰主义诗人之王子路易斯·德·卡蒙斯的两首小诗《莉亚诺尔在泉上》与《希望逐渐逝去》以及他的村歌《绿眼女郎》的音乐本。

矫饰主义审美观沿着世俗声乐曲目的轨道这样逐步占据上风，但这个过程在音乐各方面成分上的进展情况是不同的。首先是三声部的作品数目有逐渐减少的趋势，有时，甚至一些原先写成三声部的作品，也增添上一个第四声部［见摩莱斯 1986 年著作，第 20 页］。另一方面，无论是新的曲作或是旧作的“现代化”新版本，对位法的写谱法都有渐变的趋势，那些最为古旧的收束公式，例如所谓兰迪尼公式与勃艮第公式（在最低的声部实行八度跳跃，使该声部同上一声部交错），都彻底消失，我们看到的，已经是一些属后调式性质的和声收束公式的事例，不再采用文艺复兴时期对位法“真句”(clausula vera) 那种典型的 4—3 或 7—6 延留。在复调结构中，以近轮唱模式进一步加强了对模仿的采用，但同时又在一种日益为三和弦性质的和声语言中更加频繁地使用平行三度与六度。

在这里，作曲时主要关心之点，也是加强歌词的词义内容，所选的诗越是属于感情强烈性质的，这一点也就表现得越是明显，将痛苦、怀念、焦急等等感情发挥得淋漓尽致。在这个层次上，最有代表性的例子，肯定是贝伦歌集中的一首极为美妙的村歌《故乡我生长的地方》，歌中通过有系统地使用不协和音或是经常使用小三度与小六度音，造成一种忧郁的音乐气氛，表露出对故乡的怀念，而经常使用小三度与小六度的办法，按照

意大利理论家佐瑟福·扎尔林诺的主张，已经是将“大调”与“小调”的概念以表现力很强的方式加以对立，这种对立，同文艺复兴期的纯调式是不同的。而在收进巴黎歌集的卡蒙斯小诗《莉亚诺在泉上》中，对“哭着”(chorando)这个词，用一种半音进行的效果来加以突出，这种效果有点像对意大利牧歌(madrigal)的歌词的富于表现力的处理，在同一时期的另外一些著作中，也可以找到同样类型的“牧歌手法”。

意大利音乐矫饰主义的影响并不限于此，因为同传统的村歌、小诗(cantiga)与传奇诗(romance)一道，我们还可以看见一些新的音乐诗歌形式，尤其是十四行诗(例如贝伦歌集中就有一首以迦尔西拉索·德·拉·贝迦的诗为基础的《她对我的哀诉心如铁石》，又例如卡蒙斯那首著名的《雅各当了七年牧人》也有一份谱了音乐的谱子，收进了现存马德里国家图书馆的一本手抄本《传奇诗与文学》中)以及意大利牧歌本身(又是请在贝伦歌集中参看“我甜蜜的叹息”，它所依据的词，起码其前一部分出自格雷戈里奥·西尔威斯特雷之手，他是一位定居西班牙的葡萄牙诗人兼音乐家，我们在前面谈到16世纪器乐时就已经提及过他)。

但是，葡萄牙的那些世俗歌集，到了考古与人类学博物馆的那份手抄本，就似乎告了一段落。在西班牙，世俗歌曲在17世纪是通过所谓“人腔”(Tono Humano)的传统而继续发展的，这种传统保存在许多手抄本中，说也奇怪，这个传统中包括有若干当时在西班牙活动的葡萄牙音乐家。其中突出的有曼努埃尔·马沙多(1646年卒)，他是杜阿尔特·洛波的弟子，又是西班牙国王菲利浦三世的室内乐师，他的作品载入了这一个体裁

的若干主要原始文献之中，例如克劳迪奥·德·拉·萨布洛纳拉的歌集和马德里国家图书馆的歌集[见刻罗尔1975年著作]，还有曼努埃尔·科雷亚教士(1655年卒)，他是菲利浦·德·马加良伊斯和曼努埃尔·卡尔多佐教士的弟子，后任马德里卡尔莫修道院的礼拜室司乐长和萨拉戈萨大教堂的礼拜室司乐长，他在《人腔集》中也有一些世俗作品[见刻罗尔1975年著作]。在葡萄牙则相反，一切迹象表明，当时在世俗歌曲创作上出现了半个世纪的空白，直到17世纪下半叶，即阿丰索六世在位之时，我们才看到有第一批材料表示这一体裁又重新在我国引起人们的兴趣，当时弗兰西斯科·曼努埃尔·德·梅洛的《韵律作品》(里斯本，1665年)的出版，给我们提供了这位诗人的26首“人腔”的词，上面指明了歌谱已由菲利浦·德·马德雷·德·德乌斯教士、路易斯·德·克里斯托教士、加斯帕尔·多斯·雷伊斯、安东尼奥·马尔凯斯·列斯比奥·若昂·洛伦索·雷别洛、埃斯特旺·德·法里亚、马尔科斯·苏阿雷斯·佩雷拉、菲利浦·达·克鲁斯、安东尼奥·德·热苏斯教士等作曲家及西班牙人米格尔·埃雷拉等写出[见瓦斯孔塞洛斯1870年著作，第一卷，第256—257页]。

说来也极为奇怪的一件事，就是乡谣、小诗和传奇诗的传统，不但没有彻底消失，反而在新的格局下生存下来了，从16世纪的最后30多年起，这个传统一方面在世俗领域逐渐烟消云散，但却开始随步在教会内部得到接纳，而且还有一个令人惊讶的特点，就是它之得到接纳，并不是在礼拜仪式之外的范围，而是渗透到了弥撒与日课这些仪式的内部，而在整个中世纪，其他的文化形式，如果来自世俗的，被教会接纳吸收时，往往是

进入不了仪式范围之内的。这种渗透过程及其原因，直至如今都没有经过好好研究，但是一切迹象表明，当时葡萄牙和西班牙的教会当局，在这件事情上，都企图同时采用天主教的传统策略即加强仪式的精彩热闹以及新教的战略即采用本地语的文本使信徒对宗教崇拜更为认同，用这样的策略和战略，来鼓励老百姓纷纷前来参加礼拜仪式。这种兼收并蓄的精神“推销”计策，其效力可以从一段文字中得到证实，写这段文字的，是一位那不勒斯的音乐理论家，他表达了教会中最保守最讲究清一色的那些人的态度，在1613年说：

“[…] 有一些人十分不虔诚，（简直可以说）一年都不上一次教堂，他们（也许）常常因为懒惰，不肯起床，礼拜日就不去望弥撒，但是，只要一知道会有乡谣演出，该地就没有谁会比他们更加虔诚、更加注意周到的了。他们不放过哪一个教堂，哪一个祈祷室，哪一个村口圣像，他们也不惜半夜三更就爬起床来，不管多么冷，只不过是为了听这演出”[见塞罗内1613年著作，第197页]。

这些用本地语的作品，通常名为乡谣（vilancicos）或小曲（chançonetas），关于这些作品如何在礼拜仪式的框架中使用，最早的详细描写当中，有一段描写讲的是前已提及的葡萄牙国王塞巴斯蒂昂和西班牙国王菲利浦二世1576圣诞节时在爪达卢佩修道院的会面：

“（圣诞）这一天晚上，殿下们参加了8点钟开始的子夜祷；子夜祷时，每课之间都有小曲，每节晚课结束时都有喜剧或是趣剧，每次都不同，有羊，有一些牧羊人，晚课结束时，出来一个小伙子，拿着吉他，唱了许多歌颂两位国王的诗句，说人

数本是三人，但两个更为高贵与富有，于是圣母就把他们带到了自己的家，把他们聚合在一起，共同商量为圣母效劳的事。弥撒用风琴伴唱，有许多首小曲，两位国王看得十分高兴，一直都在发笑”［见维依拉 1900 年著作，第一卷，第 6—7 页］。

1603 年 2 月，在圣特奥托尼奥遗骨运抵维塞乌大教堂的节日里，主持奏唱乡谣的竟是主祭人本人：

“但是使大家全都感到惊讶的，是看到这位弗兰西斯科［·达·埃斯佩兰萨］神父在走下讲道台后，帮乐师们一起唱起小曲，在弥撒中歌颂天主，唱得这么到家，这么娓娓动听，这么圆转自如，嗓子这么圆润，声音这么清脆，大家听了都不约而同地齐口合声说：圣十字教堂的俄尔甫斯神父万岁”［见平约 1982 年著作，第 212—213 页］。

乡谣先是列入了圣诞节庆祝的范围，继而又提前到圣母受孕节（12 月 8 日）而同时又延长到三王来朝节（1 月 6 日），最后一直拖长到圣体节、各主要的圣母节日和各最受崇敬的圣徒的节日，每所大教堂如此，直到最有威望的每所教堂和修道院都如此，这一来，乡谣也就迅速变成为凡是最绚丽精彩的礼拜仪式所必备的一个成分，唯一的例外就是如圣周这样的节日，因为这些节日有受苦受难的性质，不能有这种欢娱内容的表现。

这种体裁，特别有意思的一点，就是它的世俗背景所特有的题材，竟然以最牵强的宗教上的借口，随时一再出现。在圣体节采用的一首乡谣中，圣体本来是精神食粮，但却可以描写成一席大吃大喝的丰盛饮宴（香喷喷的美味佳肴、真正的天主圣羔羊的纯洁的羊肉、比蜂蜜还要甜美的珍异鲜果），但也可以

描写成基督同灵魂之敌的一场决斗，叙述时用比喻的方式，使出了击剑术的整套行话（闪现、摆好阵势、举起剑、展示姿势但藏好脸部，身躯既是灵巧又勇敢，但不藏身，武功全在击敌）；在一首圣诞小曲中，歌词可以比较大胆地向我们描写敌人和牧女谈情说爱，只要一切都是在信徒们去伯利恒参拜圣婴的途中发生的就可以了。关于这方面，还必须补充一点，就是必须有民间人物参与所描述的事件，这已经几乎成了一条规则，此外，虽然卡斯蒂利亚语是占主导地位的语言，但我们也可以看到有相当大比例的歌词是用伊比利亚半岛的各种语言和方言（尤其是葡萄牙语和加利西亚语）写成的，也有的是用按照伊比利亚半岛及其两大帝国的文化环境中的不同民族与社会集团的特殊语言实践而变了样的卡斯蒂利亚语（有阿斯图里亚斯的、巴斯克的、萨雅格的、吉卜赛的、摩尔的，尤其是“黑人”的亦即“几内亚的”）。

宗教的乡谣，其音乐部分在最初阶段，比起从其世俗传统继承下来的音乐部分，并没有发生多大的变化，我们在贝伦歌集中看到的两首这一体裁的作品中，尤其可以看到这一点。但是，在17世纪期间，原先我们所看到的那些乡谣所特有的传统结构ABBA，有了逐渐扩大的趋势，“副歌”再细分为一个独唱的“引子”和一个合唱的“应和”，而“变唱”则让位于一节节的独唱的对句诗，同这首副歌交替出现，此时副歌或则全部出现或则只出现其合唱部分。这种形式上的演变，可由下表来说明：

副歌		变唱 (对句诗)	还原
引子	应和		
A^1 (一至四人独唱)	A^2 (合唱)	N×B (一至四人独唱)	A^2 或 A^1+A^2

拉丁的复调音乐作品,可以在曲目中保留几十年而不衰,乡谣则不同,它们通常只有昙花一现的生命。照例,在要庆祝的节日来临之前不久,每所大教堂的教士会议就委托自己的礼拜室司乐长去写作那一套为庆典所必需的乡谣,为此,解除他某些日常任务,让他能腾出时间来办这件事,或者教士会议就将这件事交托给外面的一名或多名作曲家,但是在下一个节日时,一定要有一套新的曲目,因此,这些作曲往往只有一份,最后就堆积在大教堂的档案堆中,唯一的例外,就是遇到有热心的收藏家如若昂四世那样,再叫人抄一份,若昂四世单单在1649年,就在自己的藏书库中收藏了2351首这样体裁的曲子。因此,曲目有很大一部分散失了,留传到今天的只有相应的歌词本,这些歌词本往往是印来让公众能边听边跟上的,例如自1640年起每年的圣母受胎节、圣诞节和三王来朝节时葡萄牙王家礼拜室中唱的那些乡谣就是如此。但是,科英布拉大学总图书馆和埃武拉公共图书馆里收藏着多套这类作品的藏本[见阿勒格里亚1977年著作,第82—105页],罗伯特·斯蒂文森在拉丁美洲的档案库中也找到了葡萄牙作者的各种类似的曲作[见斯蒂文森1976年著作]。

这方面有著作的作者,人数十分众多,我们无法对他们一一加以评述,但是其中之佼佼者,有曼努埃尔·科雷亚教士

(1653年卒)，他是萨拉戈萨大教堂礼拜室司乐长，在那里，他去世后，教区当局为了保证只有自己一家能单独奏唱他的作品，就对作品的手稿采取特殊的保安措施；佼佼者当中还有弗兰西斯科·德·圣地亚哥教士(1644年卒)，他从1617年起任塞维利亚大教堂的礼拜室司乐长，他有600多首乡谣收藏在若昂国王的藏书库里；佼佼者当中，最后还有安东尼奥·马尔凯斯·列斯比奥(1639—1709)，他自1668年起任王家礼拜室司乐长，他的乡谣“轻柔的曲调”肯定是整个半岛范围这个体裁的杰作之一［见同上，第49—54页］。同样还要提到迦斯帕尔·费尔南德斯(1629年卒)，他曾任危地马拉(1602—1606年)和普埃布拉(1606—1629)两地大教堂的礼拜室司乐长，他留下了自己署名的一大批乡谣，今天保存在墨西哥瓦哈卡大教堂的档案库里，其中有不少是用“黑人”语文写成的，甚至有一些曲子是用阿兹台克帝国的纳瓦特尔语(nahuatl)写词的［见同上］。

三、巴罗克时期

17 世纪的本土巴罗克

从矫饰主义到早期巴罗克

尽管矫饰主义在意大利的最后一点表现已让位给了巴罗克，但矫饰主义在葡萄牙音乐中却仍然保持了很长一段时期，在17 世纪 30 与 40 年代一直存在。如果我们笼统地考察一下我国17 世纪下半叶的音乐创作，我们的确可以看到，这些创作，其

另一篇论著，尽管这些课本中有一些的确具有无可争议的教学质量，例如曼努埃尔·努涅斯·达·西尔瓦的《最低限度艺术》，这本书初版于1685年，后来又再版两次，那已经是到了18世纪的时候了（1704年，1725年）。最后，形式方面的观念，仍然完全受制于一种经常要对比的这一简单的逻辑，受制于音乐语言表现效果的先后相继，而决定这些效果的，与其说是纯粹音乐方面的考虑，毋宁说是歌词方面的理由。

我国当时的音乐论著，无论如何，大多数总还是教学性的，因而过于初级，总是无从作出有独特见解的发挥，但是，如果撇开这些论著适用范围太狭窄这一点不论，我们就可以看到三件不容争议的事实：第一件就是在整个18世纪期间——尤其在该世纪的下半叶期间——我国音乐处于不断演化的过程之中，尽管表面上有种种停滞不前的现象，但背后却有不少发生变化的迹象；这些迹象使先后几代的葡萄牙作曲家彼此形成了鲜明的对比；第二件事实就是：有强有力的迹象表明，意大利人在形式上和风格上的革新，已逐渐在我国为人所知晓；第三件事就是：这种知晓大大影响到了我国音乐的演化，虽然有时这一个影响并不明显，表现出来的更多是几种根本性的作曲原理的结合，而不是相互对立的形式解决办法的一致。

我国17世纪后期音乐演化过程的另一个最没有受到讨论的方面，就是传统的调式体系越来越被离经叛道地应用，同学校课本中这个体系的一成不变的表述成了鲜明的对比。这种离经叛道，开始时特别表现为使用16世纪中叶时由格拉雷安努斯倡导但从未经我国论著作者明确承认过的新A调与新C调，但从16世纪中叶起，这种离经叛道就变得更为明显，此时我国复

调音乐家的作品日益显得是以男低音与女高音两个声部的结合为基础的，而不是以传统上以男高音与女高音为主的关系为基础的。这种情况的主要后果，就是逐渐树立了一种有意对作品加以“垂直式”结构处理的逻辑，作品不再是由几行旋律简单地叠在一起而产生的，而是有意为了成全某种和声进行，使夹在最高与最低声部当中的各个声部都要服从于这种和声进行。显然，模仿式的对位还是有的，在这种情况下，主题就在各声部之间移来移去，强弱有别，但是，已经可以感觉到，谱上越来越多地冒出“和弦”、“转位”与“和声解决”等概念。

呈现出这种现象的那些作品当中，特别突出的有若昂·塔瓦雷斯科·德·安德拉德（1645年）的未发表的经文诗，他是继洛培斯·摩拉戈继任维塞乌大教堂的礼拜室司乐长的人之一，他的这些经文诗，在对位法的表面下，可以明显地看出属七和弦与主七和弦之间的衔接。但这种情况在洛伦索·列别洛的多层合唱诗篇中表现得更为清楚，不同的合唱此起彼伏的对唱，使得谱子上的和弦不得不书写得更为明确。埃武拉大教堂礼拜室司乐长弗兰西斯科·马尔丁斯（1680年卒）作品中强烈的半音法，更是无法在调式对位法的框架中得到任何可能的解释，它归根到底，更为接近于弗罗贝尔格(Johann Jakob Froberger，1616—1667）的那种表现和声学，而不那么接近例如16世纪复调音乐的传统；同样对于亦曾担任埃武拉大教堂礼拜室司乐长的迪奥戈·迪亚斯·梅尔迦斯（1638—1700）作品中经常使用增减音程的现象，也可作为是观，对他的作品，唯有从一种处于萌芽状态的实用和声学的吸引规律及其产生的和声解决原理及声部传导原理，才能理解。因此，我们可以说当时正在

明显地朝着现代调性过渡，与同时在意大利巴罗克音乐中发生的情况遥相呼应。

复调音乐的结构本身，也越来越多吸收巴罗克成分。有伴奏的单声独唱的场合越来越多，要么是明确作为单声独唱出现，其形式是一个独唱声由一行器乐连续低音伴奏，这是乡谣常常采用的形式，要么就是仅仅含蓄地单独利用一首复调乐曲的较高声部中的一个声部，由一行声乐低音来伴唱，这个低音经常不断地作四度与五度的跳跃，以保证最高的音部得到必要的和声。同一音域的两个高音部和作和声衬托的一行低音旋律之间，情况也是如此，这是我们起码从科英布拉圣十字修道院的17世纪30年代的器乐协序曲以来就看到的，它归根到底，是与17世纪中叶意大利的巴罗克作曲家所酷爱的那种三重奏鸣曲的典型结构相当的。还要指出一点，就是我们越来越多地发现一些为众多声部写的乐曲，它们更为接近所谓“宏大巴罗克”的那种壮伟气魄，就像意大利的贝内沃利（Orazio Benevoli，1605—1672）和卡里西米（Giacomo Carissimi，1604？—1674）那样，而不那么接近世纪初叶威尼斯矫饰主义传统的那种简单地增加复音手段而达到的多层合唱。

科英布拉的那些协序曲在风格上十分矛盾，既同传统有联系，同时又同变革有联系，如果说，这些协序曲是我们所看到的同奏鸣曲以及意大利同类型的器乐室内乐形式最为相似的东西，那么，一谈到协奏曲，我们就找不到有关我国有这类器乐曲目存在的资料。不过，在葡萄牙宗教乡谣在形式上的演变这个范围内，我们就不但遇到无数独唱独奏与齐唱齐奏之间对话与对比的事例，而且，当我们考察到17世纪最后30多年时，连

乡谣本身的基本结构也有演变的趋势，要增加独唱独奏的对句诗的数目，每一个对句诗都各自有自己的音乐，总是同固定的合唱副歌轮番交替。这样，我们就看到一种形式上的标本，它同意大利器乐合奏谱上的“副歌”（ritornello）的初期有很大的相似之处。

葡萄牙在17世纪并没有歌剧，而且直到18世纪20年代葡萄牙宫廷中唱起意大利合唱剧（serenata）之前，都一直没有歌剧。但是，随着若昂四世在1656年的去世，葡萄牙宫廷中又重新对这种至少可以追溯到吉尔·维森特时期以及耶稣会员的新拉丁戏剧时期但自从若昂四世同露依萨·德·古斯芒结婚以后却一直被排斥出宫廷之外的音乐戏剧表演产生兴趣。原先，露依萨·德·古斯芒1633年之抵达维拉维索萨，被拿来当作一个由头，举行盛大的庆典，其中仍然包括有“在美轮美奂的剧院中上演一出喜剧，这剧院正是为了这个目的建在宫殿的窗口近处的”[见聂里1990年著作，第186页]，但是新婚的公爵夫人马上采取了措施，禁止了这类的表演，她认为这类表演是有伤风化的，更何况据若昂的传记作者们所说，这类表演，提供了让公爵及其兄弟们同某些参加演出的女演员暧昧来往的机会。无论这是不是演出之所以被禁的原因，亦无论我们估计这一禁令在布拉干萨公爵登基为王之时起在多大程度上实施于全国，有一点反正是可以肯定的，那就是，除了从个别乡谣的歌词来看其戏剧部分在某些场合可能在舞台上上演过之外，我们几乎看不到有任何有关这位光复君主在位期间演出过世俗的音乐戏剧，如果不算恰恰是为庆祝光复而演的两首“对话”和1650年的一首取名为《喜剧A7调》的“颂歌”，这三首都载于科英布

拉圣十字修道院的音乐手抄谱上［见平约 1982 年著作，第 237—242 页］。反之，到了阿丰索六世在位时，留存下来了若干在宫廷中上演过的喜剧的剧名，而且可以假定其大多数是带有相当大的音乐成分的。显然，这些剧作还不是歌剧性质的，因为这些作品肯定不是由头至尾都以朗诵风格来唱出的“音乐话剧”（dramma per musica），但是，葡萄牙抒情戏剧传统的这一恢复，不可能不代表了对于歌词加做功加音乐的戏剧表演又恢复了注意，而这种戏剧表演，归根到底是巴罗克的几大支柱之一。

我国在 17 世纪后期很少有包含意大利巴罗克音乐实例或带有意大利风味的音乐实例的原始资料。现仍保存的原始资料当中，最能说明问题的无疑是布拉加区档案馆编号 Ms. 964 的一份，这是 17 世纪末叶我国风琴乐派的主要曲目，当中保存了许多来自意大利的作品，同时亦有伊比利亚半岛大师们的作品。这些作品当中有歌曲“佩佩来唱诗吧”、一首帕萨卡里亚(Passacaglia)、一首“科拉绍内琴伴奏芭蕾舞曲和几首“维拉内拉”、意大利作曲家弗拉斯卡蒂的作品如一首《独眼巨人之舞蹈》、一首《水上仙女的咏叹调》（Aria della Ninfa）和一首《门口的小步舞曲》（Minuetto della Porta），特别是贝尔纳尔多·帕斯昆尼（1637—1710）有名的《以福利亚舞》曲调为依据的《福利亚舞》曲（Folie sopra l'Aria della Folia），他是当时意大利键盘音乐最杰出的人物［见多德勒 1978 年著作，第 28—29 页］。但是，比意大利巴罗克曲目的出现更为重要的是：我们刚才列举的一切风格上的特点，都确凿证明了，要么是对阿尔卑斯山另一边的音乐实践已有了某种知悉（要不然某些事例就无

法解释)，要么就是原先的矫饰主义经历本已具有在意大利同样存在于巴罗克音乐中的某些根本性特色，后来则从这个本身的经历出发，在风格上发生了演变。所以，我们不妨假定葡萄牙(也许是伊比利亚半岛)有过一个早期的巴罗克，其最早的表现，虽然是零星个别的，从17世纪30年代起就已经可以觉察到，在最初阶段它还同矫饰主义遗留下来的许多根本特性结合在一起，但从17世纪中叶起，就逐渐占据主导地位，以至于从自己原先的背景中排除了传统的矫饰主义成分，或是干脆取这些成分而代之。

一代传统的结束

自17世纪70年代起至18世纪20年代止的时期，是我国音乐史中受到研究最少的时期之一，打个比喻说，它像是一片无人地带，一边是源自伊比利亚的17世纪巴罗克种种表现的长期存在，另一边是18世纪20年代起意大利模式的大量传入。这种传入，主要是通过王家礼拜室实现的，随之，正如我们看到的，那些在其他机构中培养出来与在其他机构中活动的大多数葡萄牙音乐家，甚至那些在一些有音乐活动大中心之传统盛誉的机构例如里斯本与埃武拉大教堂那里培养出来与活动的音乐家，对这种传入都措手不及。这一来，在这个时期，无论在葡萄牙音乐创作的整体中，或者甚至在每一个作曲家的作品中，都有一种根本性的风格上同一化的现象，种种不同的态度并存，从对半岛传统模式的绝对坚守起，到对引进的新格式的全盘接受止，二者当中还有无数混杂的形式，两个趋势的成分结合在一起形成难以分类的中间地带。

保罗修会教士曼努埃尔·多斯·桑托斯（1737年卒）是安东尼奥·马尔凯斯·列斯比奥的弟子、王家礼拜室的作曲家，王家礼拜室在1708年迎接前来葡萄牙成婚当王后的奥地利之玛利亚娜时所奏唱的《赞美颂》(Te Deum)，就是他为王家礼拜室谱写的，他特别出众的作品，例如有按照《马太福音》与《约翰福音》叙述的基督受难乐，据一份同时代的文献说，这些受难乐每年咏唱时"听者无不动容与称道"，这些受难乐是用四声部对位法的语言写成的，朴素而保守，只有它的和声部分的调性力量才使我们感觉到我们所面对的原来并不是一些比当时还要早将近一个世纪之前就已写成的作品［见聂里1980年著作，第62页；1984年著作，第213—214页］。曼努埃尔·苏阿雷斯是圣彼得骑士团的司铎，是个同里斯本大教堂联系的作曲家，他曾以一种曼努埃尔·门德斯、维克多里亚和帕列斯特里纳那里抄袭来的风格，给这些作曲家的若干作品增添了一些声部和附加的诗句，因此，他给我们留下了这些作曲家的某些作品的实例，不但如此，他还给我们留下了一些独特的清唱(acapella)四声部调式性质的作品，这些作品还是用时值记谱法写成的，有时还是以素歌的固定唱调(cantus firmus)为基础的［见若阿庚1953年著作，第127—145页］，巴尔波萨·马沙多告诉我们，这些乐曲"得到了国王若昂五世特地从意大利请到宫廷来的和声学院的大师们的喝采和钦佩［…］，他们说，在全意大利这个自古赫赫有名的乐坛，也找不出一个人能同我们的苏阿雷斯相媲美"［见聂里1984年著作，第225页］。

别的一些作曲家，则同一人却同时用古代与现代两种风格写作，有点像上个世纪意大利作曲家蒙特浬尔第(Claudio Mon-

teverdi，1567—1643）终其身都同时既从事他的“第一实践”（prima prattica）与“第二实践”（seconda prattica）一样。例如安东·德·桑托·埃利亚斯（1748年卒），就留下了一本“四谱架声部”赞美诗，但他同时也创作了若干套“有拉弓三弦琴、大拉弓三弦琴和长笛伴奏的两套合唱的”应答颂歌［见聂里1984年著作，第213页］。还有若昂·德·圣菲力克斯教士，1697年曾在里斯本三一修道院潜修，曾“以风琴伴唱形式”创作过“哀歌”和“日课曲”，但有一位传记作者又说他曾经“创作过节奏强烈的有器乐的现代风格的大合唱”［见聂里1980年著作，第63页］。

这个转变过程中的一个举足轻重的因素，就是直到18世纪20年代时，弦乐器逐渐引入礼拜仪式音乐之中，而这次又是仿效王家礼拜室的做法的。尤其是埃武拉大教堂在1723年聘用了第一位“拉弓三弦琴演奏者”，在1724—1725年间，大教堂的礼拜堂有两名小提琴手、一名中提琴手和两名大提琴手，此外还有为一个由若干名（大概是四名）歌童、三名上次中音、两名男高音和两名男低音组成的合唱队伴奏的两名竖琴师和两名管风琴师［见斯蒂文森1976年著作，第35页］。从那时起，我们就可以在我国这一时期的作曲家们的作品目录和在仍然保存的作品的名称中越来越多地看到明确提及使用新器乐组的记载，尽管这种伴奏所衬托的声乐部分仍然保持传统的特性。若昂·达·西尔瓦·摩莱斯的作品就是如此，他在1727年就任里斯本大教堂的礼拜室司乐长，他的作品当中，甚至在一首本来十分古老的第六调四声部《赞美颂》（Te Deum laudamus）的谱子上也出现了“用拉弓三弦琴奏出”的注文［见聂里1984年著

作；第179页]，又弗兰西斯科·若泽·寇汀约的一首多套合唱《弥撒曲》，在作者作曲的单子上标上了“用号角、小鼓与拉弓三弦琴奏出”字样[见同上，第78页]。

从形式角度来看，我们又是在宗教性乡谣中更为明显地看到了意大利风味的巴罗克形式在伊比利亚本地传统框架内逐渐确立的这种演变。的确，到了世纪末叶，17世纪乡谣尽管有或大或小的变化而仍然保留的固有的“副歌——变唱——还原”结构，已让位给了一种自由格式，一段段“独唱、二重唱、四重唱和八重唱”此起彼伏[见聂里1980年著作，第39—40页]，至于咏叹调、齐唱与合唱的那些朗诵风格的段落，就用“朗诵”这个名称来表示。几乎所有这些末期的乡谣，传到我们这里时，都只剩下唱词，因为歌谱很可能抄写时只按声部之不同，分开抄到歌集中，而且是用散页抄的，因此这种体裁受到冷落之后，歌谱也就保存不住了，不过，在18世纪最早20年间的唱本中，我们看到，提及到的，不仅仅有某些唱本歌词作者，如路易斯·卡利斯托·达·科斯塔·伊·法里亚和儒利昂·马西埃尔教士，而且还有若干作曲家，如弗兰西斯科·若泽·寇汀约、弗兰西斯科·科斯塔·伊·西尔瓦、埃斯特旺·里贝罗·弗朗赛斯、安德列·达·科斯塔、安东·德·桑托·埃利亚斯教士、曼努埃尔·多斯·桑托斯教士、伊纳西奥·安东尼奥·塞列斯蒂诺、若泽·达·西尔瓦·摩莱斯，以及西西里岛人阿斯托尔加男爵以及卡塔卢尼亚人海梅·德·拉·苔·伊·萨高。

有关晚期宗教性乡谣，尽管缺乏原始资料，但这个缺陷得到了部分填补，那就是保存住了萨高这位作曲家在他自己的名

为“音乐印坊”的印刷所里印刷的一共 253 首世俗与宗教的大合唱中的 90 首《人间大合唱》，他是约在 1708 年定居于里斯本的，1736 年于里斯本逝世。这些人间大合唱是为一个或两个独唱声部加上连续低音伴奏而作的（其各自的唱词，其作者就是为教会乡谣写歌词的同一些诗人，例如前面已经提到过的法里亚与马西埃尔，还有苔·伊·萨高本人），意大利大合唱的许多特点它们都有，从朗诵与咏叹的对立起，直到速度与表情术语（相当广板 [Largo assai] —— 广板 [Largo] —— 沉重 [Grave] —— 行板 [Andrade]（疑为 andante 之误——译）—— 哀婉 [Affettuoso] —— 轻快 [Allegro] —— 活泼 [Vivace]）止，但是，同时又显示出能得心应手地便朗诵变得适合卡斯蒂利亚语的发音，尤其是显示出了伊比利亚传统的节奏，特别是许多咏叹调中那些填塞着的三拍舞曲节奏[见多德勒 1989 年著作]。

同 18 世纪前 20 年中乡谣演化的最后阶段相联系的作曲家和诗人当中，有一些也同样与同一时期中西班牙文歌词的音乐剧在里斯本的繁荣兴盛有关。早在 1704 年，佚名作者的说唱剧 (zarzuela)《客人走了才算账》就在维拉维索萨演给彼得罗二世观看 [见布里托 1989 年著作 a，第 72 页]，1708 年时，王家礼拜室的歌童们在宫中欢迎前来当王后的奥地利之玛利亚娜时，上演了年轻的圣三会作曲家彼得罗·德·孔塞伊桑教士的喜剧《挑选敌人》，这出喜剧由“四个声部组成，大部分音乐是独唱，二重唱与四重唱，都设计得很好，大家都备加称赞”[见聂里 1980 年著作，第 40 页]。

1711 年若昂五世寿辰时，宫廷中演出了《牧羊人阿西斯与水仙子迦拉第亚的故事》，词是儒利昂·马西埃尔写的，谱曲者

则是一位佚名的作曲家，其结构是“咏叹调朗诵，对句诗则为二重唱与四重唱”[见布里托 1989 年著作 a，第 72 页]。次年国王命名日时，王后奥地利之玛利亚娜举办了“和谐节日的表演，有各种各样的乐器”，演出的节目名为《阿尔弗奥河与水仙子阿蕾杜莎的故事》，词的作者是路易斯·卡利斯托·达·科斯塔·伊·法里亚，谱的作者则是苔·伊·萨高。到 1713 年时，又一次以国王寿辰为由，由公主弗兰西斯卡和她的 6 名宫中女官亲自登场表演了科斯塔·伊·法里亚的另一作品，即名为《和谐的力量》的一出喜剧或“说唱剧庆典”[见聂里 1980 年著作，第 79—81 页]。

这一连串的卡斯蒂利亚语音乐剧的演出，一直继续下去，又在巴伦西亚侯爵的宫中上演了何塞·德·卡尼萨雷斯的一些说唱剧，谱曲者是塞巴斯蒂安·杜隆以及安东尼奥·李特雷斯，他写的谱子还保存在埃武拉公共图书馆里。西班牙驻里斯本的使馆也主办了若干类似的演出，尤其是在 1728 年西班牙国王的特命大使巴尔巴塞斯侯爵前来我国时，他此行是为了商讨那次以“换王子”而为世所知的双重婚姻的事，即王储若泽太子娶西班牙的玛利亚娜·维多利亚公主为妻，而我国的玛利亚·贝阿尔巴拉公主则嫁给阿斯图里亚斯亲王。大使所主办的演出中，有说唱剧《爱使爱倍增》，作曲者是何塞·德·聂布拉、费利佩·法尔科尼和海梅·法科，上演的费用极为庞大[见布里托 1982 年著作 a，第 73—74 页]。

但自 18 世纪 30 年代起，宫廷和大众的爱好，逐渐转向当时已传到了葡萄牙的意大利新歌剧，伊比利亚传统的音乐剧，同类似的体裁如德国的“歌唱剧”(Singspiel)、法国的“滑稽歌舞

剧”(Vaudeville)或英国的“民谣歌剧”(Ballad Opera)相反，却从舞台上消失了，巴伦西亚侯爵的那“维护西班牙戏剧的辩护词”(1739年)，则正如曼努埃尔·卡洛斯·德·布里托所写的，成了“这一体裁在葡萄牙的丧钟”[见同上，第75页]，但这也是那明确植根于半岛的音乐巴罗克的演变过程的终结。

若昂式的巴罗克

专制统治与教会文化

1707年若昂五世的登基，标志了葡萄牙社会与文化当中开始了一个深刻变化的过程，这个过程首先表现为君主专制统治的确立，因此，君主本人的为人方式，即既聪明睿智、精力充沛、事事躬亲，又独断独行、逞意任性的这种自相矛盾的为人方式，对这个变化的过程就起了举足轻重的影响。同西班牙最后达成和平之后，国王的政治行动方向，就基本上转而为争取使葡萄牙能结束其自光复以来在欧洲格局中陷于的相对孤立状态，并按照一种类似路易十四专制统治下的法国的发展模式来使葡萄牙经济现代化。他这样做时能依靠的基础，是由几种人组成的，有已受初期启蒙主义思潮影响的贵族中的某些成员，例如埃里赛拉伯爵与阿苏马尔伯爵、弗隆特拉侯爵与阿勒格雷特侯爵，也有一批来自不同社会集团的知识分子，既有小贵族的，也有城市资产阶级，也有所谓“士袍贵族”的，但这些人全都是直接或间接在法国唯理主义的影响下培养出来的，例如国王的宠信与使节路易斯·达·昆雅、国王的秘书亚历山大·德·

古斯芒、后来任王家历史学院院长的曼努埃尔·卡埃坦诺·德·索乌萨、王国总工程师曼努埃尔·德·阿泽维多·福尔特斯以及德亚底安修会修士拉法埃尔·布吕多、安东尼奥·卡埃坦诺·德·索乌萨与若泽·巴尔波萨，还有其他一些人。

所有这些人，都在不同程度上，以不同的方式，含蓄地同王室所推动的一个以振兴制造业、商业与农业为重点的共同的经济发展方案有联系。但是这个方案也有一个内容，就是以摈弃占主导地位的经院哲学思想和亚里斯多德逻辑以及与之相联系的教会尤其是耶稣会的专权为出发，企图在意识形态上实行革新。这样，他们所主张的，是一种与传播对代数、几何、物理与化学的研究相联系的新的科学思想，同时，也主张摈弃教育中的经院主义教育学、文学中的龚戈拉式形式主义以及艺术中的矫饰主义的形式不平衡。而无论是在政治经济层面或是在思想文化领域，体现在国王人身上的一个全能而开明的中央政权的形象，就显得是整个进程的一个不可替代的催化剂。因此，也就可以理解，为什么国王在位的整个时期当中，都有一点被一再重申，那就是必须仿效欧洲他国特别是法国所有专制政权的榜样，建设起王权的宏伟象征，这不是国王本人自大狂的随意之作，而是新的国家模式所赖以有效确立的根本条件。

若昂五世的专制统治，同欧洲别的国家的专制主义相比，其独特之处在于他明白到，妨碍他的专制统治彻底确立的主要障碍，在于自 16 世纪中叶反宗教改革运动确立以来教会在葡萄牙社会中在政治上、经济上与文化上占的比重与享有的独立性都太过分，因此，要确立王室到处加强干预的新角色，首先就必须有能力使教会机构屈从于王室的权威。说也奇怪，为此目的，

却必须从加强教会内部的统一与纪律来开始着手，使之具有一个等级森严的体制，以压倒各大教会机构传统上各自为政的现象；但同时又必须保证使这个加强了势力的上层本身又明显地依附于王权。

由于葡萄牙舰队胜利地参加了 1717 年击败土耳其人的马塔潘之役，葡萄牙国王若昂五世在罗马教廷的影响扩大了，因此，他就利用这种影响，力图专门扩大最明确无误处于他个人权限之下的宗教机构，即他自已的王家礼拜室，这个礼拜堂于 1710 年 5 月 16 日经教皇克雷芒九世恩准，升格为教士院，从此，它除了有大执事，还有 1 名助祭和 5 名其他高级圣职人员、18 名教士、12 名有俸圣职人员以及许多下级僧侣。1716 年 11 月 7 日，经同一位教皇下诏书，里斯本的世俗大教区一分为二，首都东区仍然隶属于原来的主教座堂，而西区则自此转归王家礼拜室管辖，而王家礼拜室则升格为市区大堂，其大执事得到了“长老”的头衔。最后，1737 年 12 月 27 日，里斯本长老受克雷芒十二世册封为枢机主教，1740 年 12 月 13 日，东里斯本教区也并入了长老辖区[见瓦斯孔塞洛斯 1870 年著作，第一卷，第 161—168 页]。这样，一个十分巧妙地进行的过程就大功告成了，在过程中，葡萄牙的那些旧的教会机构就被置于一位教会王侯的大权之下，这位王侯，尽管一身兼枢机主教与长老之尊，衣锦荣华，金碧辉煌，八面威风，但本人毕竟只是葡萄牙国王的区区一名礼拜室执事而已。

这样，我们所看到的，是王权与教权彼此相互渗透交织的一个复杂过程，这个过程，尽管是王权显然占了上风，但是王权在象征意义上的确立，在很大程度上是靠将教权的传统权限

拿过来才做到的。这种宗教上与世俗上的审美天地彼此重叠的会混现象，其最明显的后果就是：正如在法国与奥地利一样，巴罗克之在葡萄牙立足，也是作为专制权力的一个宏伟气势的表示，但是，它在葡萄牙立足时，并不是采取法国国王路易十四或奥地利皇帝利奥波尔德一世（他还是葡萄牙国王的岳父呢）的那些世俗模式，而是采取了显然从罗马教皇的宫廷抄过来的模式。若昂五世（亦由于他年纪越大越笃信宗教）企图担负起既是国王又是神父的奇怪角色，甚至从教皇那里得到了准许，可以做弥撒，他是如此的起劲，以至怪不得普鲁士皇帝说过一句开玩笑的话："他的乐趣就是神父的职务，他的房屋就是修道院，他的军队就是僧侣，他的情妇就是修女"[见布里托 1978 年著作，第 2 页]，但这位普鲁士君主本来还可以在音乐方面加一句："他的歌剧就是弥撒曲"。

的确，若昂五世在音乐上的注意力首先是放在礼拜仪式领域，在这个领域中，他很久以来就一直想对王家礼拜室的音乐实践来一番修改，按照教皇礼拜堂的审美方向和宏伟的规模来加以塑造。这种改革，首当其冲的是宗教的乡谣，这种体裁的乐曲，在王家礼拜室最后一次演唱，是在 1715 年的圣母受孕节

种歌曲，本来是从上一世纪继承下来的本地音乐礼拜仪式传统中扎根最深的传统，但这个把它根除掉的激烈的决定，就成了葡萄牙音乐向意大利式的巴罗克阶段彻底过渡的标志。

圣乐中的罗马风格

若昂五世对王家礼拜室里举行的礼拜仪式的音乐质量的关心，表现在两个互为补充的方面：延揽了一些欧洲水平最高的音乐家并设立了便于葡萄牙音乐家脱颖而出的教育体制。

在前一件事上，这个延揽人才的重点对象，当然是罗马，因为罗马是教皇礼拜室的所在地，而这个礼拜室的豪华排场，是葡萄牙国王在其礼拜仪式改革中首先企图仿效的，而同罗马乐坛的接触，又因为一件事而得到了方便，那就是1716年7月7日冯特斯侯爵罗德里戈·德·梅涅塞斯浩浩荡荡的使节团到达罗马圣城引起轰动，当时他们的豪华马车，据画家维依拉·卢济坦诺所描写，简直是一些“用锤子打成的金山”，而且还带来了若昂五世送给教皇克雷芒十一世的丰厚礼物［见拉瑟尔达1934年著作，第623页］。葡萄牙在罗马各界的心目中，当时一定是赢得了“黄金之乡”的美誉，更何况当时我国的使团又主办了盛大的音乐演出，盛极一时；由于肯出钱支付高额的薪俸，当时的这位侯爵使节以及后来继任的加尔维亚斯伯爵，能为葡萄牙王家礼拜室聘到若干享有巨大声誉的歌唱家，这种延揽人才的努力一直不断，到1730年时，若昂五世的礼拜室已经有了26名意大利歌唱家［见布里托1989年著作a：第109—110页］。

罗德里戈·德·梅涅塞斯在罗马主持的音乐创作活动中，曾参与其事的音乐家之一，是年轻的朱利亚礼拜室司乐长多梅

尼科·斯卡尔拉蒂，他同我国使节团的联系一定是一直有效保持着的，因为1719年时这位作曲家放弃了他的职务，接受了葡萄牙王家礼拜室司乐长的职务。斯卡尔拉蒂抵达里斯本上任新职的准确日期未详，但现在一般认为他可能在1722年末1723年初之前并未抵达［见同上］，但是1720年庆祝王后奥地利之玛利亚娜寿辰时，宫中已演出了他的名为《季节之争执》(Contesa delle staggione）的“供咏唱”（da cantarsi）的合唱剧。

除了往下我们还要谈到的对宫廷世俗音乐生活的参与之外，斯卡尔拉蒂的职责首先是领导礼拜室，并在这个名义下监督礼拜室的全部礼拜仪式音乐活动。据约翰·戈特弗里德·瓦尔特的“音乐词典”(Musikalisches Lexikon）中一段很有名的描写，斯卡尔拉蒂在1728年时为此掌握有一个乐队，有7名小提琴手（其中二人能吹双簧管）、两名拉弓维奥拉演奏者，两名大提琴手和一名低音提琴手，他们全是外国人（一名热那亚人、两名佛罗伦萨人、三名罗马人、一名法国人、两名波希米亚人、三名卡塔卢尼亚人和一名父母为德国人的葡萄牙人），此外还有一个三十至四十人的合唱队，其中多数是意大利人，还有一名葡萄牙的礼拜室副司乐长兼管风琴手卡洛斯·塞伊沙斯［见瓦尔特1732年著作，第469页］。这位意大利司乐长肯定曾将混声的宗教曲目带进了礼拜室的礼拜仪式之中，现长老座堂财产管理会档案中仍存有若干份这样的乐曲，例如他亲手写的供几个声部及连续低音奏唱的圣乐（四声部的经文诗《光荣颂》与八声部的一首《赞美颂》和一首赞美诗《圣婴颂》），除了这些混声的宗教曲目外，他还要负责演唱素歌，而当时的素歌已完全是以由国王下令从教皇礼拜室那里抄过来的文本为准的。

为了保证葡萄牙青年音乐家得到充分的教育，若昂五世在1713年4月9日设立了附属于王家礼拜堂的专门以此为宗旨的神学院。在里斯本长老辖区设立之后，这学校就拨归圣方济各修道院，最后定名为长老神学院。它的内务规章似乎是从维拉维索萨的三王学院那里抄来的，直到后来，到1765年时，才有自己的章则，规定招收8岁以下的有天赋的儿童（如有特殊音乐天才则10岁亦可招收，如是阉童则不问年龄）。学制的设置，着眼于在圣乐范围内使学生受到加强的实践培养，这一学制的效力，可从一件事实得到证实，即该校直到1835年为现时的音乐学院所取代之时为止，培养出了一代代高水平的职业音乐家，18世纪主要的葡萄牙作曲家几乎都出自该校。

但长老神学院的涉及范围是混声式的宗教音乐，因此，1729年时国王又决定创办另一所专门培养素歌人才的教育机构。他采取的办法是将阿拉比达省歌喉最好可以咏唱格里哥利圣咏的方济各会修士集中到卡希阿斯地区的三所修道院中，在其中一所修道院即里巴马尔的圣迦他林修道院中设立了一所招收三处的新手入学的素歌学校，他把这所学校交给威望很高的威尼斯大师乔万尼·佐尔吉负责。这所学校的特点之一是从事所谓“风兜帽唱调”（canto capucho），即采取法波尔东（fabordão）风格对某些格里哥利圣咏作四声部的和声处理，而且它的某些手抄本中可以看到在某些传统旋律的结束乐段中有一些完全是加进去的显示技巧的华彩乐段，使任何歌剧歌唱家都为之羡慕，但这两个情况，似乎同国王的清一色主义并不冲突，他恰恰是把新的马夫拉修道院交托给阿拉比达的教士们，并且主持按照修会的原则出版了素歌的手抄本，尤其是多明戈斯·杜·罗萨里

奥的《教会戏剧》一书，该书一版再版，直至19世纪初叶。顺便说一句，佐尔吉毫无疑问是一位第一流的协序曲(concertato)风格的作曲家，他留存下来在里斯本大教堂档案室中的近300首圣乐乐谱，就说明了这一点[见维依拉1900年著作，第一卷，第554页]。

至于长老神学院的某些秉赋特高的学生，若昂五世就提供奖学金送他们到意大利去深造，其中之一例就是安东尼奥·特赛依拉，他是1716或1717年出发的，另外还有若昂·罗德里格斯·埃斯特维斯以及弗兰西斯科·安东尼奥·德·阿尔梅达[见布里托1989年著作，第6页]。挑选的目的地又是罗马，这一现象是极为重要的，因为我们的青年作曲家们就这样在罗马教会的巴罗克的标志下受到了培养，接过了贝内沃利、卡里西米以及后来还有继斯卡尔拉蒂之后在朱利亚礼拜堂供职的奥拉齐奥·比托尼等人的衣钵。

我国的留学生们，显然全都有机会或多或少地熟悉圣城罗马并不陌生的歌剧传统，但是，无论是他们所受的专门教育，或是他们所亲耳听到的，都一定是集中在协序风格(stille concertato)的圣乐、八部以及八部以上的浑厚大合唱以及圣经故事清唱剧(Orafória)的范围之内。事实上，三位葡萄牙作曲家也正是以这样一些体裁写出了自己最好的乐曲，其中特别是安东尼奥·特赛依拉的一首有宽广的乐队伴奏的多段合唱的杰作《赞美颂》(Te Deum)，他1728年回到里斯本当了长老座堂的一名歌手；另外还有罗德里格斯·埃斯特维斯的一首对位法踏实的八声部《弥撒曲》和混声效果丰富的《尊主颂》[见多德勒1980年著作]，他成了长老神学院的司乐长；此外还有弗兰西斯科·安

东尼奥·德·阿尔梅达的圣经故事清唱剧《犹滴传》(La Giuditta),这出清唱剧首次上演是1726年在罗马,亦即作者回葡萄牙之前两年,他回来后亦受聘于长老座堂,当风琴师[见布里托1989年著作,第7页]。除了这些作者有宗教作品之外,卡洛斯·塞依沙斯的宗教作品也应一提,关于他,我们往后谈到器乐时还要详细介绍,他的宗教作品包括一首由四人独唱、合唱、两部小提琴及连续低音所奏唱的弥撒曲,显示出同他那些最优秀的键盘奏鸣曲不相上下的旋律灵感与节奏力量。

歌剧的新兴

由于上述种种原因,就可以明白,何以歌剧是若昂五世的音乐方针的一个最革新而同时又最不起决定作用的表现形式。曼努埃尔·卡洛斯·德·布里托的开创性的研究,为葡萄牙歌剧在整个18世纪的发展勾勒出了一幅宝贵的背景图,在此,我们只能概括加以介绍,正如他所指出,在若昂五世在位期间,宫廷一共只演出了7场可以在性质上同真正的歌剧挂上钩的音乐剧。从1716年起,每逢国王、王后及王子们的诞辰及命名日以及甚至同葡萄牙王族有亲戚关系的外国君主的诞辰或命名日,宫内就上演以这些节日为题的合唱剧,代替了昔日以西班牙语演唱的喜剧和说唱剧(zarzuelas),这些剧,我们前面已经看到,在同样的场合按传统是上演的。关于这些合唱剧的上演,留存至今的,大多只剩下《里斯本报》上的新闻记载,以及十分零星的一些歌词唱本,而且这些唱本并不总是提及谱曲的作曲家,而其实他们当中有多梅尼科·斯卡尔拉蒂·阿斯托尔加男爵和弗兰西斯科·安东尼奥·德·阿尔梅达。另一方面,唱本几乎

总是标明“供咏唱”(da cantarsi)，表示这是在音乐会上演出的，没有任何舞台表演成分 [见布里托 1989 年著作 a，第 110 页]。

到 1728 年的谢肉祭时，在里贝拉王宫专门临时搭起了一个剧院，演唱了名为《拉曼却的唐吉诃德》(Il Don Chischiotte della Mancia)的 3 首六声部的间奏曲，这标志着作出了第一次歌剧性的表演。谱曲的很可能是斯卡尔拉蒂本人，后来在 1730 年、1731 年与 1734 年都再上演过 [见同上，第 111 页]。若昂五世在世时，宫中还上演过 6 部歌剧，其中第一部是《苏格拉底的耐心》(La pazienza di Socrate) (1733 年)，写脚本的作者大概是国王的秘书亚历山大·德·古斯芒，谱曲的是弗兰西斯科·安东尼奥·德·阿尔梅达，他后来又写了《装疯的女人》(La finta pazza) (1735 年) 与《斯皮纳尔巴或老疯子》(La Spinalba ovvero il vecchio matto) (1739 年) 的乐谱。但是，这些演出的影响很微小，因为不单是国王本人对之不太注意，往往不莅临欣赏有关的演出，而且，礼仪上对观众入场的严格限制，使得甚至连宫廷中的大多数贵族也不能参加观看，只有某些享有特权者获准躲在幕后观看。另一方面，演出的全数是“滑稽歌剧”(opera buffa)，这就意味着，18 世纪上半叶意大利巴罗克歌剧中最富代表性的剧种即“严肃歌剧”(opera seria) 并没有传入葡萄牙宫廷之内 [见布里托 1989 年著作，第 9—11 页]。

同宫廷音乐生活发生的事并行，还有另一个时期，那就是公开的音乐戏剧表演是否得允准并不明朗的时期，自从国王在 1727 年禁止了众圣医院所主办的传统喜剧表演以来，音乐戏剧表演就一直被打断。从 1731 年 10 月起，我们就可以发现陆续有记载提及某些私人如大教堂的教士拉萨罗·雷当的客厅中举

行的有业余爱好者与专业音乐家参加的音乐晚会上演出了合唱剧的材料。1733 年 1 月，这个私人小圈子中已经有了一个意大利歌唱家的剧团在活动，指挥者是王家室内乐团小提琴师阿列桑德罗·帕盖蒂，他的三个女儿，人称为“三淑媛”，也参加这个剧团，但这个歌唱队直到 1735 年 12 月才第一次公开演出它的歌剧，地点是在三一修道院邻近的房屋。挑选的作品是加埃坦诺·马利亚·斯基亚西的一出“严肃歌剧”，名为《法尔纳切》(Farnace)，这次演出的成功，使这个三一学院的剧团能继续进行其歌剧活动，这活动从 1738 年起转到伯爵路的一所盖在属于埃里赛依拉伯爵的地皮上新剧院去。在这座新建筑中，直到 1742 年为止，除了演出若干间奏曲之外，还演出了由斯基亚西、列奥纳尔多·列奥、里纳尔多·德·卡普阿以及佩尔戈列济谱曲的剧本，有些还重演，该剧团阵容强大，从 1740 年起，还加进了一些人，其中有曾在伦敦同韩德尔合作过的两位歌唱家之一男高音阿尼巴雷·比奥·法布里[见布里托 1989 年著作 a，第 102—103]。

同时，在首都，也进行着另一些类型的混合性音乐戏剧表演。这些表演当中，有所谓“马厩戏”，显然是将老的吉尔·维森特戏剧传统同新近的卡斯蒂利亚喜剧的经验结合起来，而这些“马厩戏”本身则终于落入了新的意大利歌剧款式的影响范围，这种新款式就是那很快就征服了里斯本公众的“情节夸张剧疾病”(morbus melodrammaticus)。一方面，1733 年 6 月，在一个后来以“上城区剧院”而著名的属于索乌雷伯爵的大厅里，开始上演了木偶戏，或所谓“傀儡 (bonifrates) 戏”，这种戏尽管根本上还是朗诵台词的戏，但每一幕结束时，都有例如像英

国谣剧（ballad opera）那样的一个有意大利风味的音乐节目。由于使用了葡萄牙语，就加强了同观众的沟通，而更为重要的是出自“犹太人”安东尼奥·若泽·达·西尔瓦之手的、同由吉尔·维森特以及洛培·德·贝加直到戈尔多尼和博马舍的传统一脉相承的台词，显然带有一种讽刺的内容，既不放过贵族的专横，也不放过司法机关的胡作非为，也不放过现行道德规范的虚伪。

安东尼奥·若泽·达·西尔瓦共有8部歌剧在“上城区剧院”上演过，但后来因为作者1739年被宗教裁判所拘禁、审判与处决而中断，这8部歌剧是：《伟大的拉曼却之唐吉诃德生平》（1733）、《伊索之歌或伊索的生平》（1745年）、《巫女美狄亚的魅力》（1735年）、《安非特里翁或丘比特与阿尔克梅娜》（1767）、《克里特岛的迷宫》（1736）、《海神普罗秋斯的三心二意》（1737）《阿勒克林与曼热罗纳的战争》（1737年）以及《太阳神之子法厄同之殒落》（1738）。除了第一部歌剧之外，其余所有歌剧的曲谱似乎都是安东尼奥·特赛依拉所作，直到不久以前，只知道其中两部有留存（即《战争》与《魅力》两部），藏于维拉维索萨的公爵宫中[见布里托1989年著作，第20—22页]。但不久前传出了消息，说“犹太人”的歌剧自从18世纪一个不确定的时期以来一直继续在巴西现戈亚斯州的一个叫皮伦诺波利斯的小城市上演，上演的时机总是该市护佑圣徒的节日。这样，特赛依拉的音乐，虽然一再被修改得适合于每一时期的审美观和现成的演出条件，但总算保存下来了，所以，也许有可能将这一套曲目重新整理出来。

原先意大利的歌剧，其影响之传入葡萄牙，仅有的渠道就

是宫廷，其传入也是符合国王本人所有意推行的在政治上、思想上与艺术上实行革新的战略的，而且由于这种战略是在我们前面讲过的那样的特殊条件下展开的，因而这种影响直到当时还是被纳入礼拜仪式音乐的轨道的，而三一剧院与伯爵路剧院为一方与上城区剧院为另一方的公开演出，则显示出了平民社会将意大利歌剧的这种影响接过来的意愿。有迹象表明，三一剧院与伯爵路剧院的那些“献给葡萄牙贵族”（alla nobilità di Portogallo）的意大利歌剧，观看者基本上是宫廷贵族，已知有些私人包场是完全由一些贵妇人为招待自己的客人而聘演的［见布里托 1989 年著作 a：第 102 页］，而上城区剧院所招徕的观众则大多数是资产阶级出身的，他们当然更为看不惯使用意大利语，对于“犹太人”剧词中的社会讽刺以及往往有点粗俗的风趣又更为敏感。但是，正如曼努埃尔·卡洛斯·德·布里托所指出的，这两个剧坛从社会学角度来看肯定不是密封的，比树立任何先验论的解释模式更为重要的，是要看到它们都共有这样一个平民的成分，这个成分，直到若泽一世在位时，宫廷才也有了一些。

然而，若昂五世由于年事已高身体病弱，就逐渐深深陷进了神秘主义之中，从 1742 年他中风偏瘫后，更为变本加厉。他的国务秘书迪奥戈·德·孟东萨·科东特—雷阿尔又于 1736 年去世，使他失去了一位明智的亲信，再也没人能给他充当辅弼，帮他去进行他年青时的那些革新方案，他晚年逐渐患上的宗教恐怖症，使他日益依赖那些保守的教会人士，如莫塔枢机主教，或者甚至依赖像加斯帕尔·达·恩卡尔那桑这样的狂热分子，从而使教会中最传统主义最不宽容的分子明显得势。这

样，1742年，由于国王患病，戏剧表演在里斯本被一概禁止，继而1746年公共与私人舞会亦被禁止［见同上，第103页］。直到1750年国王去世时，意大利式的歌剧潮流，仅仅通过一些改头换面的形式表现出来，这些形式使我们想起了世俗乡谣在反宗教改革运动的框架中是如何转入礼拜仪式的领域的：例如1747年9月，波尔图演出了一场五声部的清唱剧，有朗诵与咏唱调，采取歌剧形式，全都用葡萄牙格律写成［…］内容暗指国王的病愈康复［见布里托1989年著作，第134页］，这出戏的名称本身就足以说明这种态度。

舞蹈与器乐

在若昂五世在位时期，对意大利歌剧的爱好，同对法国宫廷舞蹈的入迷是并行不悖的，法国宫廷舞蹈既传进了舞台，也传进了公共的与私人的厅堂，直到上面讲过的对表演和舞会下的禁令下来时为止。埃里赛依拉伯爵1731—32年的日记说，“清唱剧和舞会继续举行，到者甚盛”，那个时期的文献中，很多处提到当时社会上十分需要法国舞蹈的教员。1751年，一位名费利克斯·金斯基的在波尔图定居的舞蹈大师负责翻译了弗叶（Feuillet）的有名的《舞蹈术》(Choreographie)（巴黎，1700年）与编纂了这位舞蹈学家的一份《舞蹈汇编》（Récueils de Danses），里面的作品题目往往提到各个舞蹈的设计者的名字(例如帕库尔先生所作欢快小步舞、柏隆迪先生所作小步舞或是巴隆先生所作西尔比舞）［见萨斯波尔特斯1970年著作，第147—1977页；阿泽维多1986年著作，第7页］。

这些舞蹈形式传入的一个证据，就是留存至今的器乐原始

材料中普遍有这些舞蹈出现，尤其是有关在若昂五世在位期间的音乐生活中最得到发展的一种乐器即吉他的那些原始材料。我们看到的有18世纪上半叶的三份葡萄牙的吉他谱手抄本，一份在科英布拉大学总图书馆，一份在古本江基金会的藏品之中，第三份在原属雷东多伯爵家族与波尔巴侯爵家族而在1982年由葡萄牙文物学会收购的藏品之中。要把其中的曲目整理，在今天是困难重重的，因为这些手抄本都是用巴罗克式古记谱法写成的，旋律容易读出，但不指明节奏。但是，只消考察一下各个作品的题目，就很能说明问题，尤其是雷东多伯爵的那一本，是用摹仿方式抄写的，其中既有法国舞蹈（许多小步舞、四组舞、萨拉班德舞、快步舞与阿马布列舞），也有伊比利亚半岛的传统舞蹈（佛利亚斯舞、罗荣舞、八面舞和一种卡斯蒂利亚舞），甚至还有一些带有非洲——巴西影响的舞蹈，例如一个索法拉之康亨多舞和一个孔贝舞[见阿泽维多1986年著作，第28页]。

在键盘乐器的乐谱资料中，我们同样可以找到无数的小步舞曲，这些舞曲虽然总的来说倾向于结构简单，因而类似例如《安娜·玛格达琳·巴赫夫人小集》中的那些小步舞曲，但似乎也自成一个独奏体裁，这个体裁是以舞蹈的节奏与姿势为基础加以程式化而形成的，但并不单纯是为了真的跳起舞来。

这一时期中最积极从事这一体裁以及键盘音乐几乎一切体裁的，是若泽·安东尼奥·卡洛斯·德·塞依沙斯（1704—1742），他当时主要是用三个名即若泽、安东尼奥与卡洛斯而为人所知的，但现在大家都只知道他是卡洛斯·塞依沙斯。他是科英布拉大教堂风琴师弗兰西斯科·瓦什的儿子，因此在音乐

上很早熟，16 岁时刚到里斯本就被任命为长老座堂的风琴师，不久之后又在那里被擢升为礼拜堂副司乐长之要职，这个荣誉在当时是不可小看了的，因为正司乐长就是斯卡尔拉蒂本人，而且这个礼拜堂正如我们前面看到的，并没有另外任何一个葡萄牙器乐家。至于斯卡尔拉蒂同他年青的葡萄牙副手的关系如何，有一份当时的手抄本给我们转述了一段有趣的逸事：

"[…]伟大的斯卡尔拉蒂当时也在里斯本，安东尼奥王子殿下就想叫斯卡尔拉蒂给他［即给塞依沙斯］上堂课，因为王子有一个错误的想法，以为葡萄牙人无论多么努力，总是赶不上外国人，于是就叫塞依沙斯到斯卡尔拉蒂那里去，但斯卡尔拉蒂一看到他的手放到古钢琴上，就见手指而知巨人，对他说：'应该是您来给我上课'，后来见到王子时又说，'殿下原来叫我考考他，但是殿下可知道这个人是我听到演奏的最了不起的老师之一。'"［见阿勒格里亚 1944—1945 年著作，第 28 页］。

无论这段逸事是否是属实，而且姑且假定属实也是因为斯卡尔拉蒂是要对葡萄牙王族一个成员所保护的人表示好感，有一点仍是可以肯定的，那就是，塞依沙斯的作品，使人对他的以及扩而充之对那个时期葡萄牙古钢琴乐派的深刻的独特创造性不容置疑。虽然"卢吉坦尼亚书库"(Bibliotheca Lusitana) 告诉我们，这位作曲家留下了 700 多首古钢琴托卡塔曲，我们今天看到的只有 105 首，包含在科英布拉大学总图书馆、里斯本国家图书馆与阿儒达图书馆所藏的手抄本中，其中有些是重份，往往不同的抄件彼此有很大的出入。

托卡塔 (tocata) 与奏鸣曲 (sonata) 两个用语，在这些手抄本中是当作同义语使用的，我们的确在这些手抄本中能找到

一些例子，说明巴罗克的键盘奏鸣曲如何从它那种简单的二段形式出发而经历的演变，这种二段形式，例如在1733年在一份现存科英布拉大学总图书馆的《罗马风琴作曲集》的葡萄牙手抄本中所抄写的阿列桑德罗·斯卡尔拉蒂作品中就可以看到。在某些场合，塞依沙斯越出了这一结构的范围，将第二段的开始部分用一种转调进行与自由的主题处理来加以扩大，然后才回复到同第一段严格平行，这就使我们仿佛看到这是一种三段曲式，为日后古典的奏鸣曲曲式伏下了一笔。另一方面，也要指出，塞依沙斯的乐句安排和节奏处理是不整齐不对称的，这同斯卡尔拉蒂的均匀乐句不同，斯卡尔拉蒂的格式是规则的，采取8+8小节、每两拍或四拍为强拍的格式，而塞依沙斯则往往喜欢将节奏加强处引离开每一小节的强拍，并且将乐句分布在例如5+4+4+2+2+3这样不整齐的小节群之中。

他的和声，一般说来是极为简单的，特别是采用向平行调实行转调或是向五度循环中最近的五度实行转调的办法。他的灵感也就基本上是导向对旋律创意的掌握，尤其是在那些缓慢的进行当中，这样的进行使他能直接地而且几乎总是忧郁地表现情感，再加以他特别爱用小调，以至于桑地牙哥·卡斯特纳曾指出这些小调中有某些表情特点同例如卡尔·菲利浦·埃马努埃尔·巴赫作品中所表现的“感受力”(Empfindsamkeit)相类似[见卡斯特纳1947年著作，第106—114页]。而这种抒情的感情成分，也是他的一个同时代人即保罗修会教士雅辛托·杜·萨克拉门托(活动于1736年)留存至今的仅有的三件作品都共有的一个成分，这个人是个竖琴与风琴的“炉火纯青的演奏者”[见聂里1980年著作，第55页]。

把塞依沙斯的奏鸣曲划归哪一种具体的键盘乐器，这个问题是很难解决的。手抄本的曲名，大多数表示这些曲子既可供古钢琴也可供管风琴演奏，这同上一世纪以来留存下来的伊比利亚半岛键盘音乐传统是一脉相承的。但是，如果分析一下它的语言特点，就可以看到这些作品大多数是供古钢琴或翼琴弹奏的，翼琴这种乐器，在18世纪时曾在葡萄牙风行一时，因而还有若干葡萄牙制造的样本留存至今[见多德勒1971年著作]。但有若干作品特别标明了是“管风琴托卡塔”或“赋格”，而赋格的乐谱也似乎证实了是供管风琴演奏的。在这样的场合，例如现存于埃武拉公共图书馆的保罗修会修士热罗尼莫·达·马德雷·德·德乌斯的《素歌管风琴诗句》[见聂里1980年著作，49—50页]，又一次显示出二者之间的根本差别，一边是来自南方的自由的赋格式乐谱，它轮换使用一些四声部或五声部的乐段以及一些二部或三部的长托曲，也轮换使用一些模仿段落和一些有伴奏旋律的段落，而另一边则是德国北部乐派四声部赋格的严格对位法。

卡洛斯·塞依沙斯是三部管弦乐作品的作者，这三部作品都记载在阿儒达图书馆的一份手抄本上，它们除了本身有其内在价值之外，对我们来说，还有其另外一种意义，就是证明了他认识某些在半岛上很少有文献表明其使用过的重要的欧洲器乐巴罗克形式。这三首，一首是法国风格的D小调前奏曲，开始时是缓慢进行而短促节奏，各乐段以这种形式的典型的对比跳动节奏相互交替，另一首是降B调交响乐，有意大利特色的一段快、一段慢又一段快的模进，再一首是一首不寻常的古钢琴与弦乐队合奏的协奏曲，它是这种体裁在欧洲的最早范例之

一，因此，与其说是一种对外部风格常规加以吸收的现象，不如说是对整个欧洲的巴罗克音乐的一种独特的贡献［见卡斯特纳 1947 年著作］。

后期巴罗克及巴罗克后的各种风格

若泽与玛利亚一世在位时期的歌剧与圣乐

1750 年 7 月 31 日——恰巧在约翰·塞巴斯蒂安·巴赫逝世后只三天—— 若昂五世逝世。我们在前面已经看到，他在位时期的结果是：本来各中级教会团体的世俗特权曾是葡萄牙社会内部妨碍中央集权的最大障碍，而现在，这些中级教会团体却被王室所完全臣服，不过，若昂五世专制统治的这一优越地位的取得，也造成了损害，那就是：在其他欧洲国家的宫廷，都产生出了一个标志着启蒙主义思想确立的平民成分，而在葡萄牙，则这个成分的产生遇到了障碍。把国王绝对的、不容争议的权威强加于教会机构，这曾是现代国家诞生过程的一个根本阶段，要不是有了这个权威，日后庞巴尔的改革就决不会发生，但是这一君权神授式的中央集权战略，其代价就是宗教的与世俗的象征范畴过分相互交织，从而使王权脱离了例如像歌剧这样的单纯世俗性的文化创作领域，而在大多数其他欧洲专制王朝，歌剧却取得了真正代表专制主义这一概念的地位。

假如这种情况只限于葡萄牙宫廷本身的文化艺术生活，而对我国平民社会中的世俗体裁则任其自由发展，就像三一剧院、

伯爵路剧院和上城区剧院盛极一时那样，那么，本来可能出现这样一种局面，即一方面是宗教色彩浓厚的宫廷巴罗克，另一方面是直接由贵族中的开明派及城市大资产阶级所提倡的世俗巴罗克，二者并行不悖地演化。但是国王晚年的 8 年却严厉地压制了后一种潮流的自然而然的树立，造成了一种积蓄得越来越大的紧张气氛，这就免不了在一旦国王去世后发生巨大的变化，更何况在那一个对若昂五世执政时在笃信宗教方面的过分行为持敌视态度的集团中，还包括了他的王储的妻子即波旁家族的玛利亚娜·维多利亚，她寄往马德里的书信，显示出了她对禁止舞会和公开表演深为不满［见布里托 1989 年著作，第 176—177 页］。

若泽一世的登基即位，以及他的亲信即日后成为庞巴尔侯爵的那位塞巴斯蒂昂·若泽·德·卡尔瓦略·伊·梅洛的上台掌权，使局面来了一个彻底的改观。这首先是因为现在即将实行的专制模式，是要国家同教会在等级上和符号上都明显拉开距离，这就特别引起了庞巴尔同耶稣会之间发生了公开的冲突；其次，这是因为庞巴尔的各项改革给予了葡萄牙社会与经济中最持革新立场的那些人以强有力的推动，从而有利于这些人更为带劲地采取自主的文化创举；末了，这是因为无论若泽国王或是玛利亚娜·维多利亚王后，他们本人都是爱好意大利歌剧的，对于当时葡萄牙文化中开始显露的新的平民主义的冲动，他们是决定在其中作出一个榜样的。

又一次由于有了曼努埃尔·卡洛斯·德·布里托的著作，我们才得以将葡萄牙歌剧活动的这个新的一章的前后经过重新整理出来。例如，早在 1715 年，我国驻意大利的使馆就在大力

延揽当时一些最著名的歌剧歌唱家，其中突出的有“阉人”佐阿金诺·孔蒂（他更为人所知的名字是吉切洛），但也有一大批别的歌唱家，早在1752年时，这批人当中就包括有朱塞佩·加利埃尼、尼古拉·孔蒂、乔万尼·西蒙内·丘奇、多梅尼科·卢察尼以及德国男高音安东·拉夫，这最后一位后来曾是莫扎特的歌剧《克里特之王伊多梅内》1781年在慕尼黑上演时原班人马的参加者之一。也是在1752年，有一位乔万尼·卡尔洛·西齐尼·比比埃纳，他是意大利最著名的几代剧院建筑师与舞台设计师当中的一员，他随行带来了一大批助手，其中有舞台布景画师贾科莫·阿佐利尼和戏剧机械设计师佩特罗尼奥·马佐尼。比比埃纳一到就立刻动手去设计与兴建一批王家歌剧剧院，有大有小：在印度宫高塔旁边一座临时剧院、阿儒达宫内一座小剧院、萨尔瓦特拉宫中一座较大的剧院，特别是里贝拉宫旁边的那座宏伟的歌剧大厦，它后来以特茹河歌剧院之名而见著于世［见同上，第24—26页；1989年著作a，第112—113页，第127—136页］。

为了主持这副庞大的歌剧事业机器，若泽国王聘来了那不勒斯人大卫·佩雷斯（1711—1778），他在当时被认为是歌剧这一体裁的最有威望的作曲家之一，过去曾任巴勒莫的帕拉汀纳王家礼拜堂司乐长，在从那不勒斯到维也纳的各主要的意大利歌剧剧院中都曾工作过。佩雷斯前来工作的年薪高达二千个千雷阿尔，他在1752年9月就指挥了当时已聘用的主要意大利歌唱家演出他的歌剧《西罗埃》(Il Siroe)，演出地点是印度宫高塔的新剧院，从那时起，宫廷几个剧院就纷纷上演他的作品。

但是，大卫·佩雷斯在里斯本工作期间最为得意之时，是

在 1755 年 3 月 31 日，那一天演出了他按照梅塔斯塔西奥的台词本谱写的歌剧《亚历山大东征印度》(Alessandro nell'Indie)，舞台设计是比比埃纳的，演员阵容是全欧洲能拼凑的最了不起的抒情音乐班子之一，上演该剧，是为了庆祝新的特茹河歌剧院落成，这次演出，规模之宏伟，从留存至今的一份描述中可见一斑，剧中的马其顿大军方阵队是由一队骑兵部队来客串的，亚历山大的坐骑布塞法洛，由一名马术大师来骑，表演高级骑术，配以由这位作曲家特地为此谱写的进行曲 [见布里托 1989 年著作，第 28 页]。至于这座新剧院，留存下来的原始材料，对剧院各部分比例是否和谐匀称，看法不一，但都一致强调其装璜极为豪华，这种豪华，同观剧的人的身份是一致的：当时的一份名单，就向我们描述若干座厢与包厢的分配情况，除了有国王及王室成员外，还准备了位置给宫廷贵族中最显要的权贵、教会、司法与军事机关的上层人物以及驻里斯本的外交使团 [见同上，第 28—30 页]。

1755 年 11 月 1 日的地震使里斯本下城区被摧毁，也彻底毁坏了特茹河歌剧院，后来重建该市的方案中也就没有将这剧院列入。在初期，庞巴尔曾采纳一个显然是巴罗克式的原则，即要搞一个大的宫廷歌剧院，要它能作为有双重代表性的场所，一方面是实实在在的演出歌剧的场所，另一方面则更加作为体现专制权力的剧院，让国家的上层在那里公开而正规地出现在以国王本人为中心的空间与礼仪框架之中。但是庞巴尔模式的开明专制，其实质归根到底在于确立国家政权对于国王的象征性的相对独立，从王权原则中抽取其合法性的实质，但通过体制的日常行使，赋与王权以一种本身的标志性意义。这样，国王

就将首都的核心地区交给中央行政当局的机器，而带着自己的王室定居在阿儒达宫中建起的木宫之中，从1763年起，就是在这所宫所附属的一座小剧院中或是在萨尔瓦特拉剧院中，重新开始了王室歌剧院的活动，但这种活动已经没有先前的那种代表性的作用，缩小为王族及其最亲近的侍从的一种宫廷娱乐。

这种新的地位，并不表示若泽国王对歌剧并无兴趣。恰恰相反，从1763年起直到1777年他去世时止，一直继续在意大利招聘著名歌唱家，并大量在意大利采购舞台道具、戏装与戏服、脚本与乐谱，所以阿儒达王家图书馆中收藏了近700套意大利18世纪歌剧的总谱，其中很大部分从未在葡萄牙上演过。也是在这样的背景下，1769年同当时那不勒斯乐派最大的作曲家尼科洛·约梅利订立了一个合同，规定他每年要向葡萄牙王室提交一套"严肃歌剧"或"滑稽歌剧"以及若干宗教音乐作品，以领取一份年金[见布里托1989年著作a，第117—119页]。

玛利亚1777年的登基即位以及称为"转变"(viradeira)的那个对庞巴尔政策的局部修正过程的展开，并没有怎么改变这一局面，唯一的改变就是：18世纪最后二三十年间对国家开支的节约限制，使得宫廷在歌剧上的活动有所收敛。在阿儒达宫与凯鲁什宫，仍然按期上演意大利歌剧，但有一点特别，即"严肃歌剧"逐渐衰落，而"滑稽歌剧"则逐渐占上风，这种歌剧，有古列尔米、帕伊济埃洛、齐马罗扎等著名作曲家的曲谱上演。另一方面，与地道的歌剧的演出一道，又演唱了大量的清唱剧(cantatas)，这是一种半歌剧式的剧种，规模较小，通常以音乐会的形式演奏，在舞台装置、衣服道具方面通常的费用，

要大为节省。同样，在两处宫中，尤其是当庆祝王族成员的诞辰或命名日时，常常举行音乐会，在会上，王家室内乐团的歌唱家与器乐家们就表演一些咏唱与器乐混合的节目。

地震之后，一方面是宫廷的歌剧活动自我封闭起来，而同时，里斯本的公共剧场又逐渐开门。第一个似乎是上城区剧院，它是在索乌雷伯爵宫殿的部分废墟之上重建的，从1760年至1771年，经常有活动，其中包括有朗诵剧的表演和各种性质的音乐剧表演，其中也有若干意大利歌剧。到了18世纪60年代末期，法律的规定放宽了，在若干年期间，曾允许女性角色由女歌唱家扮演，而不是由“阉人”扮演，于是在这个舞台上有一些女歌唱家大显了身手，例如塞西莉亚·罗扎、伊萨贝尔·伊菲仁妮亚及路易萨·罗萨·德·阿基亚尔，后者后来在国际上以婚后的名字路易萨·托迪红极一时。

伯爵路剧院于1762年重开，活动不断进行，直到1755年（原文疑有误——译），后来到1778年关闭，中间为什么有这么一段，原因不明。就在这所剧院，自1772年至1775年间，意大利女歌唱家安娜·参佩里尼走红一时，她受到里斯本上流社会许多人的狂热捧场，其中显然有庞巴尔侯爵之子韦拉什伯爵本人，当时此事闹得满城风雨，诗人们以此为题写了无数讽刺诗 。最后，1782年11月，出现了一所新的公共剧院，这一次是在硝石路，它同伯爵路剧院一样维持活动，直到1794年［见布里托1989年著作，第83—104页］。

这些剧院的营业，并不总是有赢利的，所以经营者一次一次换人，成功程度有高有低。1771年，由数十名首都商人发起，成立了一个“里斯本公共剧场维持公司”，它得到了市议会的支

持，宗旨是要经营专上演葡语戏剧的上城区剧院与专上演意大利语台词戏剧的伯爵路剧院。该公司制订了明确的规则，规定如何聘用演员班子、如何采购舞台用具、如何经营票务，但终于在商业上一败涂地，宣告解散，但它的某些合伙人后来又参与了圣卡洛斯剧院的成立 [见同上，第 94—96 页]。到了玛利亚女王在位期间，对歌剧剧院的监督和管理，是由大权在握的警察局长迪奥戈·伊纳西奥·德·皮纳·马尼克行使的，他又重新禁止了女性演员登台表演。由于不清楚的原因，这一禁令在波尔图似乎并没有生效，在那里，从 1760 年起，歌剧活动在一座属于拉丰伊斯公爵的、人称之为"卫队剧院"的建筑物中，相当活跃 [见同上，第 110—120 页]。

18 世纪下半叶期间葡萄牙所有这些活跃的歌剧活动，都是由那不勒斯乐派执牛耳的；该派主宰了意大利歌剧在 18 世纪的发展，正如威尼斯乐派主宰了意大利歌剧在上一个世纪的发展一样。早在若昂五世在位时，那不勒斯的影响，在我国上演的歌剧剧目中就可以感觉得到，尽管葡萄牙的音乐生活当时总的来说仍然受到罗马式的教会巴罗克各种模式的左右，因此，歌剧从 1750 年起在葡萄牙恢复繁荣时，我国就不可能不重新纳入那不勒斯乐派的影响范围（现在是采取了更为加强的模式），这个乐派已经遍及全欧洲，成为最强有力的意大利歌剧模式，而自 1752 年起又有了大卫·佩雷斯来主持宫廷的音乐机构，对于这一演化，起了决定作用。

不过，18 世纪下半叶的那不勒斯歌剧，是一个正在美学上与形式上经历着深刻变化的剧种。无论是佩雷斯，或是后来的约梅利、哈塞、特拉埃塔及其他作曲家（很巧他们都有作品在

这时期在葡萄牙上演，数目各人不同）都有份参与努力振兴这一剧种，这种努力，是要既不背离梅塔斯塔西奥风格脚本的传统结构，不背离那种咏叹当中隔以朗诵的基本次序安排，同时又向这些既成的模式注入一种新的情感力量。葡萄牙歌剧舞台自从若昂即位以来所收到的模式，是一个革新的趋向，要更多地使用有伴奏的朗诵，要在台词中放进更多的合奏、混声唱与合唱的场面，以便总的来说加强一切能使作品有戏剧性强与表现力强的面目一新的严密性因素——但这样的追求，已经远远超过了巴罗克全盛期的意大利歌剧，而同例如在同一时期由德国歌剧作曲家格鲁克（Christophe Willibald Gluck，1714—1787）所表示的追求相距不远。

那不勒斯乐派的印记，在葡萄牙音乐界中不单单是通过直接引进作曲家与作品来表现的。正如在若昂五世在位时一样，现在王室也是出奖学金派遣一些葡萄牙青年音乐家到意大利去留学，只不过挑选来作为培养的中心，不再是罗马，而是那不勒斯。自1761年至1767年，曾在维拉维索萨学院上学的若昂·德·索乌萨·卡尔瓦略（1745—1798）以及里斯本长老神学院的学生热罗尼莫·弗兰西斯科·德·利马（174—1822）及布拉斯·弗兰西斯科·德·利马（？—1813）两兄弟，在那不勒斯的圣奥诺弗雷阿卡普阿纳音乐学院学习，当时乔万尼·帕伊济埃洛是他们的同学。他们回国后，全都进入了长老神学院的教师班子，此外也在一群葡萄牙歌剧作曲家当中显露头角，这批人当中还有鲁西亚诺·沙维埃尔·多斯·桑托斯（1734—1808），他曾在里巴马尔的圣迦他林修道院跟乔万尼·佐尔吉·王家室内乐团一位意大利小提琴家的儿子彼得罗·安东尼奥·

阿冯丹诺（1714—1782）以及阿儒达宫礼拜室司乐长而且可能亦是到那不勒斯的留学生若昂·科尔德依罗·达·西尔瓦（活跃于1756—1763年）一起学习。尽管在若泽国王在位时宫廷的剧院中只演过五出葡萄牙人写作的歌剧，在玛利亚女王在位时只演过四出——其中有彼得罗·安东尼奥·阿冯丹诺的《月亮的世界》(Il mondo della luna)（1765）、若昂·德·索乌萨·卡尔瓦略的《勤劳之爱》（L'Amore Industrioso）（1769）、《欧门内》(Eumene)（1772）、《阿尔戈号航海勇士》(Testoride Argonauta)（1780）、《海神尼普顿与厄格列》（Nettuno ed Egle）（1785），以及热罗尼莫·弗兰西斯科·德·利马的《逆反精神》(Lo Spirto di contradicione)（1772年），他们以及其他本国作曲家的创作，在清唱剧方面更为丰富，王家剧院上演的这类作品，有近30部出自他们之手[见布里托1989年著作a，第119页]。

各主要的那不勒斯作曲家们，同样在圣乐方面也有突出表现，他们在这方面通常采用同歌剧十分相似的有表现力的曲谱与语言。例如大卫·佩雷斯就曾创作一套了不起的供追思祭礼的子夜祷的混声乐曲，1774年成曲集出版，名为《亡灵子夜祷》(Mattutini dei Morti)，约梅利也以类似的格调写了一首极美的《安魂弥撒》(Missa de Requiem)，这两首在我国都是常常演奏的。威廉·贝克福德1787年曾在殉教者教堂听葡萄牙王家礼拜堂的乐师们演奏这些曲子，他评论说："我从未听过，而且也许再也不会听到这样庄穆、这样动人的音乐"[见布里托1989年著作，第63页]。这个时期最杰出的葡萄牙作曲家们也从事圣乐，创造出风格类似的大批曲目，有各种各样的独唱与合唱

的搭配，其器乐部分，可以是简单的连续低音，也可以是整个管弦乐队，有长笛、双簧管、巴松管、小号、喇叭、长号、打击乐器及弦乐器。全国各地的主教座堂和各主要教堂的档案中，都有这个曲目的多份抄本，这表明了这个曲目当时在国内是广为流传的。

18 世纪后半叶葡萄牙的声乐曲目，直到今天，都没有现代的版本，也未得到分析研究，虽然也进行过一些实用性的转写工作，从而使得索乌萨·卡尔瓦略与热罗尼莫·弗兰西斯科·德·利马的某些歌剧得以上演，同一时期的某些圣乐作品得以在音乐会上演出与录制唱片。由于上述情况，我们对这个曲目就无法作出一番全面的风格上的描述，更无法对曲目中的每一位主要的作曲家一一单独加以评述。不过，总的来说，我们可以看到，在歌剧中，以传统的“始咏叹”（aria da capo）模式为主，结构为 A—B—A，其中第二个 A 应是第一个 A 的加装饰再现，虽然装饰通常是让表演者自己即兴发挥。和声节奏是缓慢的，转调常常是简单而且可以预料的，因而感情表达主要是靠独唱的旋律设计，这种设计，以索乌萨·卡尔瓦略为例，往往有一种特殊的灵感。在圣乐中，赋格式的乐谱倾向于只限为显然以此为目的的合唱乐段，这些乐段同独唱者在混声中的演唱的那种比较讲究的加工恰成对照，无论是独唱者彼此轮流唱出，或是以三度或六度的平行进行在比较长的乐段中彼此重叠。在鲁西亚诺·沙维埃尔·多斯桑托斯的作品中，独唱乐段的装饰，其色彩加工的绚丽，往往达到无以复加的地步，虽然这种色彩加工似乎主要不是利用声域的极限，而是利用节奏与音程安排上的复杂性与快速性。因此，我们在这里看到的是多种多样的

美学上的选择，既有所谓“倜傥风格”（style galant）所特有的声乐装饰上的雅致讲究，也有那种使人不禁想起“感受力”（Empfindsamkeit）而且有时似乎预地“狂飚运动”（Sturm und Drang）之来临的在旋律上与和声上的深刻表现力，其当中还有某些简单风趣的乐段或作品，这些作品使人回想到一种近乎莫扎特式的气氛，例如索乌萨·卡尔瓦略的《赞美颂》（Te Deum）中的某些段落就是如此。

各种器乐体裁的发展

18 世纪下半叶器乐的发展，首先是同器乐在贵族与上层城市资产阶级的沙龙中日益普及有关的，这种普及，既有业余的音乐活动，同时也逐渐为专业音乐家举行的公开演奏会培养出了潜在的听众。从若昂 5 世时起，里斯本宫廷就有一个具有最高国际水平的管弦乐队，即王家室内乐团，该乐团在若泽国王与玛利亚女王在位期间，人数自 32 人至 51 人不等，都是从欧洲最优秀的音乐家当中挑选出来的，这些音乐家不但参加歌剧表演与音乐礼拜仪式中的管弦乐部分，而且还常常被请到宫里去在晚会上演奏乐器。另一方面，他们当中的某些人，也可以到宫廷显贵或使馆的沙龙去演奏，只要不同他们为王室效力的职业责任发生冲突即可。

他们当中的一个，即小提琴家彼得罗·安东尼奥·阿冯丹诺，他是热那亚人彼埃特罗·乔吉奥·阿冯丹诺的儿子，他早在斯卡尔拉蒂时期就参加了王家室内乐团，从 1766 年起他又举办了里斯本有史以来最早的一些公开音乐会，名为“外国国民集会”（Assembleias das Nações Estrangeiras），主要对象是里斯

本的英国侨民，他们已经对自韩德尔时代以来本国国内的类似做法习以为常。这些晚会，临时的国外来客可以免费入场，而经常侨居里斯本的英籍人士则购票入场，晚会上演出声乐与室内器乐的混合节目。为了这些音乐会，阿冯丹诺本人就写了三套供两把小提琴（或两支横笛）演奏加连续低音伴奏的小步舞曲，即在伦敦印刷的所谓《里斯本小步舞曲》(Lisbon Minuets)。他家的另一名成员若昂·巴普蒂斯塔·阿冯丹诺也是王家室内乐团的器乐师，写出了一套在巴黎印刷的供两把大提琴演奏的四首奏鸣曲和两首二重奏曲，西班牙人安东尼奥·罗迪尔是该乐团的长笛演奏家，创作了在伦敦出版的六首供长笛演奏加连续低音伴奏的奏鸣曲和供两支长笛演奏的二重奏曲；这些作品很可能原先是为了这些音乐会而创作的，这些音乐会按期正常举行，直到世纪末叶 [见舍尔佩里尔 1985 年著作，第 102 页]。除了个别例外，一切迹象都表明，直到 18 世纪 90 年代起，警察总局才允许举行以葡萄牙居民为对象的类似的公共音乐会，在 90 年代当中，这些音乐会成了日常习惯，演出的曲目极为多样化，甚至包括了维也纳古典主义作曲家的室内乐作品 [见布里托 1989 年著作 a，第 177—185 页]。

同时，在整个 18 世纪期间，拨弦乐器的传统也一直保持着，占突出地位的是巴罗克式吉他，在这种乐器方面出类拔萃的有那个有名的隐修会长安东尼奥·达·科斯塔 (1714—约 1780)，他是个批判精神很强的人，周游全欧洲，曾在意大利与奥地利的音乐界引起轰动 [见同上，第 139—155 页]。曼努埃尔·达·派尚·里贝罗也为吉他在 1789 年写了一本弹奏法，名为《维奥拉新技法，无师自通学会弹奏。分两部分，前部分为原理，后

部分为实习。有姿势图形、自然按指点与临时按指点，附有若干小步舞曲与小曲，用正谱与简谱标出。本书对诸色人等均有用，尤其对从事文学生涯者以及对女士们特别有用》。10 年后，1799 年，安东尼奥·阿布雷乌在萨拉曼卡出版了他的《五弦与六弦吉他娴熟弹奏教程，有左右双手总规则。对可能出现的困难曲调与节拍均有论及并指出奏出的容易办法》。这些作品的书名，就表明了当时业余的器乐活动已经很普及，能为这类性质的入门课本提供市场，而派尚·里贝罗的《新技法》一书是由一位居住在科英布拉的作者在该城印刷的，这一事实表示了这种活动已不局限于里斯本与波尔图等中心城市，而是遍及一些较小的城镇。

除了又名维奥拉的吉他外，另外还有一种拨弦乐器迅速地博得了公众的青睐，那就是所谓“英国吉他”，呈梨形，六弦，每弦都是双的，它已在欧洲若干城市流行，终于在我国以“葡萄牙吉他”之名扎下了根。在它这方面有突出表现的，在世纪末叶时有吉他演奏家曼努埃尔·若泽·维迪加尔，日后当上波尔图大教堂礼拜司乐长的安东尼奥·达·西尔瓦·雷特(1759—1833)也为这种吉他印刷了一本《吉他弹奏最简易学习法》，第一部分专门讲述弹奏法，第二部分则包括有一批供吉他弹奏的小步舞曲、进行曲、对舞舞曲及其他乐曲。就是这位西尔瓦·雷特，先前曾在 1792 年为同一件乐器发表过一套《吉他奏鸣曲六首，由一把小提琴及两个喇叭自由随意伴奏；献给卡尔洛塔·若阿金娜夫人殿下》，这是一个极为有趣的例子，竟将类似古典奏鸣曲的正式模式用于这样一种罕见的配器法。

但是，同样在这个时代，仍然是键盘乐器在葡萄牙作曲家

的器乐创作中获益最大，这一点，同这些乐器的制造业在葡萄牙有了进展不无关系。从曼努埃尔与若阿庚·若泽·安东内斯、马蒂亚斯·博斯腾、恩里克·范·卡斯蒂尔·雅辛托·费雷拉、曼努埃尔·杜·卡尔莫等人的作坊中，大批制造出了古钢琴、翼琴和钢琴（当时通常名叫“槌琴”），结实耐用，使我们可以说这个领域有一个葡萄牙的制作学派，而同时，安东尼奥·马沙多·伊·塞尔维拉（1756—1828）又向国内各地很大部分的主教座堂和教堂提供优质的管风琴，直到今天许多仍保存在那里，有的保存得好些，有的则差些［见多德勒 1971 年著作；1974 年著作］。

18 世纪下半叶葡萄牙最大的键盘音乐作曲家，就是若昂·德·索乌萨·卡尔瓦略，我们前面谈到歌剧与圣堂音乐时已经提到过他，虽然一些用他的名流行着的现代版本的作品中，有一些是否真的出自他之手，可以有所保留。圣地亚哥·卡斯特纳又是对这段时期以及其余时期我国键盘音乐曲目进行过深入研究的人，他曾在 1936 年发表过这位作曲家的一首 G 小调两段式的很优美的奏鸣曲，后面跟着的是一首抒情性深刻的小步舞曲，这首曲子肯定是我国 18 世纪器乐创作中的精品之一。虽然其余据称是他写的键盘乐作品没有哪一件在水平上赶得上这首，但所有这些作品都显示出作曲家是有牢固根底的，他所使用的装饰技巧，并不滥用，而是他那个时代所特有的，而且他在“如歌”（cantabile）的乐句中展现出无穷无尽的旋律灵感［见卡斯特纳 1941 年著作，第 281—283 页］。

同索乌萨·卡尔瓦略同一时代的人当中，有曼努埃尔·德·桑托·埃利亚斯（活跃于 1767 年），他是里斯本圣保罗修道

院的风琴师，留存至今的只有三首奏鸣曲，还有一个是弗兰西斯科·沙维埃尔·巴普蒂斯塔（1797 年卒），他留存下来的，除了有若干手抄的作品外，还有一套印刷的曲集，名为《大键钢琴变奏奏鸣曲、小步舞曲十二首》，这本曲集大概是在 1770 年左右出版的。二者都是明亮愉快的沙龙音乐，专为显示键盘演奏技巧的，大体上和声进行十分简单，左手部分倾向于以所谓"阿尔贝尔蒂低音"作出节奏整齐的伴奏，而右手则作出一行大加装饰的独奏式旋律。虽然我们在两位作者身上都看到有一些奇怪的乐段，显示出一种从传统的键盘乐谱曲法向另一种作曲法的过渡，开始着眼于钢琴的强力作用，但这些作品流于公式与重复，显示出我国键盘音乐的巴罗克传统已处于相对枯竭状态，在审美上显然处于彷徨不定状态，直到若昂·多明戈斯·邦腾普才加以革新。

最后还要指出一点，就是尽管连续低音当然是葡萄牙全部巴罗克曲目的一个根本性的组成部分，但是这个时期的葡萄牙乐理教科书却很少有教人如何实现连续低音的。少数这样的课本中，突出的有阿尔贝尔托·若泽·戈麦斯·达·西尔瓦的《古钢琴或管风琴以及任何其他多声部乐器伴奏规则简易办法》（1768），这是一本单纯入门性质的小著作，另外特别还有我国 18 世纪最有影响的乐理学家弗兰西斯科·伊纳西奥·索拉诺的《用古钢琴、管风琴或任何其他可调节音乐和声一切成分的乐器奏出伴奏的韵律与节奏音乐新论》。

下 篇

保罗·费雷拉·德·卡斯特罗 著

四、自旧制度的结束到现代音乐的起源

被排斥的一个世纪

有点令人惊讶的是：19世纪的葡萄牙音乐，倒不如前几个世纪那样吸引历史学家与音学家的注意，以至于在某些方面我们竟不得不将这个时期看作是研究中的"未知天地"（terra incognita）。因此，要想综合概括地勾勒出葡萄牙19世纪音乐生活的一个概貌，就有其特殊的困难：几乎没有什么机会能直接接触到曲目，几乎完全没有什么可以看到的音乐出版物，基本的文献资料大多仍然处于开始的清点阶段（甚至是分散的、情况不明的）。由于这一切原因，只要我们认知上的巨大空白一天没有填补，就一天必须注意到，作结论时应该极为慎重，对这段时期进行概括性的考察时必须承认这些考察主要是暂时性的。

人们之所以直到如今一直对我国文化遗产的这一领域相对地不感兴趣，不能不是某一范围更广的意识形态成分在有限的

音乐历史学层面的反映，这个意识形态成分的基础，就是“衰败”这一观念，这是19世纪葡萄牙思想界最有批判性的人士作出的理论，其根据就是其各自对我国在经济上、政治上与文化上的倒退（首先是因为16世纪中叶以来东方葡萄牙帝国的崩溃，后来又是巴西的独立）所作的分析。用若埃尔·塞朗［1963年著作，第784—785页］的话来说，“看来无可争议的一点是：在对衰败进行理论探讨阶段时称为‘印度烟雾’的东西，竟然从那时起以某种方式一直制约着我们历史进程在价值论上的前景。的确，简直可以说，葡萄牙先前曾在以自己的扩张‘改变了世界的前途’（H. 皮伦纳语），但后来却显得无法跟上某些国家（荷兰、英国、法国）发生的现代变革的步伐”；因此，就产生了一种意识，认识到葡萄牙（或伊比利亚）的时间同欧洲的时间脱节，这种脱节在18与19世纪一直保持着而且在加剧着，后来就以各种各样的形式和名称在葡萄牙文化中出现（“国粹派”与“外国派”之论争、塞巴斯蒂昂归国论及其他救世主主义、复古主义、传统主义、现代主义，等等）。

葡萄牙19与20世纪的意识形态上（同时指政治与文化而言）的争论，很大的一个部分，恰恰就是围绕着如何看待衰败这一观念的问题，同时也就提出了种种“复兴”的试图与方案（亚历山大·埃尔库拉诺、安特罗·德·肯塔尔、奥利维拉·马尔丁斯、格拉·荣凯罗、特奥菲洛·布拉加、桑派约·布鲁诺、费尔南多·贝索阿、安东尼奥·萨尔丁雅、安东尼奥·塞尔吉奥），而这种种试图与方案，对历史的过去各有不同的评价，但都从这个过去中挑选出某一些时期作为业已丧失的民族伟大功业的范例（中世纪、16世纪、甚至17世纪）。就这样，在对昔

日光荣的怀旧以及对改革与适应潮流的向往（要赶上现代欧洲的技术、科学、工业与文化变革）当中，度过了几乎一整个历史时代，这个时代大致上是从拿破仑入侵（1807 年）时开始的，一直下去，经过自由派革命（1820 年）、一次又一次的政治转折直到新制度的建立（1834 年）、九月党（1836—40 年）、卡布拉尔兄弟的上台与下台（1840—51 年）、所谓“复兴”（1851 年起）及其延长，直至君主制的结束与共和制的确立（1910 年），这些政治事件对我国的社会与文化生活都引起深刻的后果，因而也在音乐活动领域产生广泛的影响。

音乐历史学很大一部分是 19 世纪的创造，其方向是要对一个“昔日的”遗产加以发掘与重新评价，并按照浪漫主义的理想，企图通过“恢复”这笔遗产，来恢复已被埋没的民族主体性的最“真正”最“深刻”的境界，由于这样，再加上由于无可否认的确没有伟大的创作者的形象足以集中代表那认为有必要的音乐“复兴”，因此，就毫不奇怪，葡萄牙音乐学的创始人们（他们几乎总是 19 世纪那一套衰败与复兴的辩证法的直接继承人）把自己最主要的精力放在对 16、17 世纪以及 18 世纪一部分的音乐的研究上，这不单单是因为这些时期的音乐有其内在的美学价值，而且（或者是主要地）是由于这些音乐多多少少反映了葡萄牙历史与文化的一个所谓“黄金时代”（一方面确立民族主体性同时又将这种主体性作“环宇”的伸展，把二者结合起来），而后来的音乐时代的创作那种从传统史学的观点来看已沦为不光彩的拾人唾余的地位，则恰好是相反的。

对这个问题，作出最清醒的分析之一，就是费尔南多·洛培斯一格拉萨 1943 年在波尔图作的一篇演说。他论述的重点，

不是放在“衰败”这个概念上，而是放在葡萄牙音乐的历史演化缺乏有机性（再加上葡萄牙音乐难以同欧洲音乐的总的演化“同步走”）上，他甚至认为，16 与 17 世纪所代表的所谓“黄金时代”（即特别是 30 年代以来被认为是我国音乐遗产最宝贵的时期的那个复调音乐家的时代），亦免不了有时代落伍与美学未成年之嫌，这同样也是因为这个时代也有拾人唾余的性质（拾法兰西——佛兰德斯模式之唾余），他这一观点，就对当时已形成的对我国昔日音乐历史的观感引进了一个独特异议的观察角度：

“葡萄牙音乐的进程（如果没有有机组成的东西也可以有进程的话）是不连续的、到处是断层的、没有活力中心，也没有真正有代表性的人物。我国音乐事业唯有有某种历史延续性的、而且我认为是唯一值得注意的时期，就是所谓埃武拉乐派的复调音乐家们的时期［…］。但我不认为，无论他们的代表人物多么有才华［…］，也无论他们的作品多么古怪，我不认为，我说，我不认为这就是所谓什么特殊时期，什么单单靠它自己，靠它的创作的规模，就足以让一种音乐文化享有创造性文化的美誉并在一个国家的艺术史上记上一个亮点、一个抬高其精神性格的状态、甚至是一个在音乐的总的发展中必需的阶段［…］”［见洛培斯—格拉萨 1944 年著作，第 19—20 页］。

洛培斯—格拉萨所持的是有点进化论的历史观，这与他在美学上与意识形态上的“进步主义”是一致的，他给这场论战带进了一种现代主义的意识，即认识到葡萄牙的高雅音乐传统中有某个真空，这种传统面临一个威胁，即它本身经常没有能力去使自己成为一支有活力的、日新又新的文化力量（也就是

说，它没有能力双管齐下，既造就一些独立发展的稳固途径，又参与欧洲的各个变革语言与风格的运动）。这样，洛培斯—格拉萨既然一向认为我国音乐机构的薄弱（而且还处于某种文化孤立状态，而这种状态又并不导致独特表现形式的发展）是我国音乐"落后"的原因之一，他也就立志要对人们直到当时为止对我国19世纪音乐的观察角度加以批判性的修正。例如我们看到他早在1935年就发表的一篇题为《19世纪的葡萄牙音乐》的文章，对有关衰败的论战来了一个大颠倒，以一种在当时来说是力排众议的方式宣告：

> 我国19世纪的音乐，尽管受到今天葡萄牙思想界的一批人在政治上的好乱情绪如此一贯的诋毁，但仍是葡萄牙音乐史最活跃最重要的时期之一，甚至是最活跃最重要的时期。即使它的活动不是最积极的，无疑也是最富有成果、产生最有力最有益的结果的［…］［见洛培斯—格拉萨1944年著作，第85—87页］。

在洛培斯—格拉萨身上，二者是结合的，一方面是为世俗与自由派背景的改革主义辩护，而另一方面又以卫道的姿态对歌剧表示不信任（歌剧是最能标志18世纪的体裁），结合起来的意义，就在于表明19世纪虽然骤然看来在创作上贫乏，但却使葡萄牙音乐在审美上与机制上得到了丰富（音乐学院、音乐会演出公司等等），而且同时，一批19世纪的作曲家们又在歌剧的意大利主义所体现的肤浅的天下一家主义的格局外为某种"民族的"音乐风格奠定基础。同一文章上提及邦腾普这个统摄大局的形象（同样的形象，在类似的背景中，也可以在维亚纳

·达·莫塔与路易斯·德·弗雷塔斯·布朗科身上找到)，也就具有一种象征意义，即以某种方式指出现代葡萄牙音乐家们应走的道路，同时又提醒历史学家注意一个直到当时一直被人们所一致轻视的世纪。

30年代以来，葡萄牙音乐学有了长足的发展，因此也就有了对某些历史概念与审美立场重新考察与加以多样化的可能，可以假定，要对我国音乐遗产各个时代的相对重要性加以更为公允的估价，仍要取决于研究工作的相当程度的深入（首先是要发现这一遗产中的主要作品，而且这些作品要处于适于演奏的状况）。但是，至于19世纪，有一点现在就可以定下来，那就是：同直到不久之前人们惯常的想法相反，19世纪肯定不是紧随前面一个比较光明的时期之后来临的一个"黑暗时代"，虽然同样可以假定，从质量角度来看，产品量多而真正的创作少；同样似乎无可争议的一点是：音乐在19世纪的文化生活中所起的作用，大为高于先前所承认的，单这一点本身，就说明了对它的研究，起码是文献上的研究，感到兴趣是有道理的。最后还有一点必须考虑在内：这项研究，同对其他时期的研究一样，甚至比对其他时期的研究更加不能限于单纯考察本国自然空间中的一种孤立的、同更广大的框架脱节的文化；葡萄牙19世纪音乐这个大问题，除了必然带有地理、政治、社会与文化等具体因素的印记外，它还是一个由若干不同的现实组成的整体的一个组成部分，构成这个整体的，首先有南欧的拉丁系国家；如果进行比较式的文化分析，我认为首先就应同西班牙和意大利，其次同法国进行比较，然后才同日耳曼语族与斯拉夫语族地区各国进行比较，才多多少少会对头。同样，对同一时期中同巴

西的交流关系的研究，仍未像对其他知识领域那样重视。

宫廷音乐的危机和歌剧的生命力

尽管对事实的解释众说纷纭，所有的观察家的确都大体上一致承认，在葡萄牙音乐史中，18 世纪末叶与 19 世纪初叶标志着一个十分明显的断层，这个断层，不止是发生在各个音乐机构的范围内所从事的曲目上，而且，甚至主要地发生在这些机构本身的体制层面上，这反映了由于自由派与保守派思想的对抗而在国家的社会、经济与政治体制中引起的深刻变化。在政治层面，专制模式被君主立宪制所特有的民族主权学说所取代、新制度建立后各个教团归于消灭而且其财产被收归国有，这些情况，在音乐层面都产生了明显的效果，同时引起了宫廷文化与教会文化的那个审美与实用体系的垮台，而且使音乐家从事职业的条件发生剧变。在这方面，有关王家室内乐团自 1792 年(若昂六世实际上开始摄政)至 1834 年期间演变情况的材料，是很有说服力的 [见舍尔佩里尔 1985 年著作，第 34—35 页]：该乐团论其乐师人数与质量，都曾在 18 世纪被公认为全欧洲最著名的宫廷管弦乐队之一，但现在人数却一减再减（有的是乐师去世了遗缺无人填补，有的是因国内政治斗争激烈而大批人出走，有的是某些乐队跟随王族迁往巴西），从此一直没有重振当年的光辉（尽管后来王家室内乐团进行了改组，而且布拉干萨家族的几名君主对音乐十分关心，例如自由派的彼得罗四世，他本人就谱写过《宪章之颂歌》，后来成了葡萄牙国歌，直到共和制建立时为止）。

1792 年，由于女王玛利亚一世的精神健康状况迅速恶化，

宫廷的歌剧活动也告一段落，何况先前这种活动的规模也比上一个国王在位时简朴得多(无疑部分是由于经济拮据)：1777年至1792年的16年间，有史可稽的歌剧表演(包括小型作品)只有28次，而自1761年至1776年的同样16年间则有64次［见布里托1989年著，第57页］。除了上演歌剧外，玛利亚一世宫廷中的音乐活动，还包括演出合唱剧（半歌剧形式）、圣经故事清唱剧与宗教音乐，这种宗教音乐一定很得这位特别虔诚的女王的重视，此外还举行一些室内乐的晚会：1780年曾采购海顿与波凯里尼的一些谱子供宫廷中使用［见同著，第62页］，此事可能同宗教音乐的演出有关，这就表示了音乐审美观已经有了一定程度的革新（阿儒达图书馆藏有几名非意大利的作曲家例如J. C. 巴赫、格鲁克、梅斯利维切克、蒲雷尔、瓦根赛尔以及莫扎特的三部米兰歌剧，但这些作品并没有演奏［见同著，第32页］）。奇怪的是，有证据留存到今，证明正是在萨尔瓦特拉宫中演出一场歌剧（比利时作曲家格雷特里的《狮心王查理》[Riccardo Cor di Leone]，演出这歌剧，在剧目上是个革新，因为到那时为止，剧目几乎一律限于古列尔米、帕伊济埃洛、齐马罗扎等意大利作曲家的“滑稽歌剧”与“讽刺戏”）的时候，女王又一次大发疯癫，此后，娱乐的场合在宫廷中就极为罕见了。

1807，于诺所指挥的拿破仑军队第一次入侵，使王族匆忙逃往巴西，随之，一个历史周期不可逆转地告一段落，这件事给了里斯本宫廷原先在布拉干萨王朝时期的音乐生活以致命的一击，但同时又促进了巴西这块美洲殖民地的文化与政治自主化进程的加强，这种自主，在音乐领域，就表现为王家礼拜室

在里约热内卢的重组（1808年），在那里，作曲家若泽·毛里西奥·努涅斯·加尔西亚神父（1767—1830）显露了头角，他通常被认为是巴西音乐史上第一号大人物[见埃普尔拜1983年著作，第28页及其后]。

在萨尔瓦特拉宫的最后一场演出之前不久，更准确地说，是在1790年，经过里斯本公共剧院有近15年中断抒情演出活动之后，伯爵路剧院的大门又开了，上演意大利歌剧，但在这些表演中，也许是因为那位有名的安娜·参佩里尼在前一位国王在位时曾引起轩然巨波，又禁止了（这项禁令，起码在理论中适用于一切形式的舞台表演，包括芭蕾舞在内）女性演员登台——这项禁令为许多外国来客所大加指谪，它是从若昂五世那个时代对宫廷剧院的禁令沿用过来的[见布里托1989年著作a，第138页]；除了少数例外，这一限制（它使得“反串”扮演女角的做法普遍化）继续制约着葡萄牙的戏剧生活，直到1799年。

在伯爵路剧院于圣卡洛斯剧院创建前短短的一段歌剧活动期间，音乐指导是作曲家安东尼奥·列阿尔·莫雷拉，而经营人（至少从1791—1792年的演出季节开始）则是意大利人弗兰切斯科·安东尼奥·洛迪；上演的剧目集中在帕伊济埃洛、齐马罗扎与迦查尼迦的喜剧式歌剧之上[见布里托1989年著作，第108页]。而同时，自1782年起，马尔科斯·波尔杜加尔主持了硝石路剧院的剧目，主要是将一些意大利的喜剧脚本加以改写，由葡萄牙歌手用葡语演唱。

势力强大的警察总监迪奥戈·伊纳西奥·德·皮纳·马尼克，很希望让里斯本自1755年地震失去了剧院之后重新有一座

典雅的剧院，在他的带动下，18世纪的最后10年当中，创办了圣卡洛斯剧院，它立刻变成了上演意大利抒情剧目的独家剧院以及首都最大的剧院(用葡语咏唱的歌剧在那里只是昙花一现，没能维持过最初几个演出季节)。这座新的豪华剧院是1792年12月动工兴建的，虽然尚未完全竣工（还差演员化妆室、储藏室和布景放置室等），但很快就在次年6月30日举行落成典礼，上演了齐马罗扎的歌剧《舞女情人》、由迦埃坦诺·佐亚“构成”(即编舞）并由安东尼奥·列阿尔·莫雷拉谱曲的“英雄戏剧”芭蕾舞《卢吉坦尼亚人之幸福》，莫雷拉是从伯爵路剧院跳槽到圣卡洛斯剧院来担任相等的职务的，他在这所剧院一直工作到1799年，由弗兰切斯科·费德里齐继任（后面继任者为马尔科斯·波尔杜加尔及瓦伦汀诺·菲奥拉万蒂，任职时间分别从1800年及1805年起[见同著，第110页及第79页，及布里托及克兰梅尔1990年著，第83页])。

圣卡洛斯剧院是由建筑师若泽·达·科斯塔·伊·西尔瓦仿照那不勒斯圣卡洛剧院的形状建成的，它之取名是为了向卡尔洛塔·若阿金娜公主表示敬意，这座剧院，用若泽—奥古斯都·弗兰萨的话[见1979年著作，第10—11页]来说，“已经不是宫廷的厅堂[…]而是某个‘已经启蒙’的文明的殿堂，它将超越出庞巴尔的不幸失意而继续存在下去，它又是由庞巴尔侯爵所扶植的一代资产阶级资本家们所维持的。圣卡洛斯剧院还同另一座殿堂相抗衡，那就是玛利亚一世刚登基即位就下令兴建的天星大堂(Basilica da Estrela)，这座1789年落成的教堂是旧制度（ancien régime）的欧洲的最后一座雄伟的教堂。天星大堂追随马夫拉修道院的巴罗克风格[…]，而圣卡洛斯剧院则

以其新古典主义与之呼应，占据美学上与文化上的双重地位，蕴含着体现葡萄牙建筑学之过去与未来的社会与思想意识价值观[…]”。实际上，圣卡洛斯剧院之所以能迅速建成，首先是因为有一批里斯本财团巨头们的参加，他们是：若阿庚·彼得罗·金特拉（让出地皮）、安瑟尔莫·若泽·达·克鲁斯·苏布拉尔、雅辛托·费尔南德斯·班德拉、安东尼奥·费兰西德斯·马沙多、若昂·佩雷阿·卡尔达斯以及安东尼奥·若泽·费雷拉·索拉［见贝内维德斯1883年著作，第19页］。遵照1793年4月28日命令，“该剧院划入儿童保育院，属该保育院建制的一部分，受警察总署领导与监督［见同著，第31—32页］；警察总署则将剧院交给私人企业家经营（其中第一个是弗兰切斯科·安东尼奥·洛迪，他同列阿尔·莫雷拉一样，也是从伯爵路剧院转过来的，同他合伙的是安德雷阿·连茨，又名连塞，他是王家室内乐团的一位乐师）。

除了前面讲过的最初几个演出季节中由该意大利剧团上演过一些用葡语的作品（请参看后面有关各作曲家的一章）外，圣卡洛斯剧院的歌剧剧目几乎清一色是意大利的，有时依观众的爱好，歌剧同芭蕾舞交替上演（在芭蕾舞这个范围，则有政治军事背景的所谓“爱国芭蕾舞”特别吃香［见萨斯波尔特斯1970年著作，第184—92页］）；但是偶尔在那里也有一些葡萄牙的朗诵剧团和若干其他形式的表演在那里上演（包括杂技表演等等）。在四旬斋期间，也在一个专门为此设计并于1796年落成的大厅里演出圣经故事清唱剧。

不准妇女在舞台上表演的这一清教式的禁令，其产生的即时后果，就是圣卡洛斯剧院的第一批公众偶像，是意大利的

"阉人"(castrati)。多梅尼科·卡波拉利尼(他开始舞台生涯，是扮演"滑稽首席旦角")以及自1798年起的"严肃歌剧"专家吉罗拉莫·克雷申蒂尼(直到那时以前，圣卡洛斯剧院的剧目全是清一色的喜剧)，他们的执牛耳的地位，直到后来在那有名的安杰莉卡·卡塔拉尼时期有了女性参加竞争时才受到威协(在里斯本是自1801年起；但在1799年前，该项特殊的禁令已零零星星地取消)。

正如一切艺术上的竞争一样，克雷申蒂尼同卡塔拉尼的竞争也一开始就起了将观众吸引到剧院来的作用，这些观众对一些大歌唱家的响亮歌喉如醉如狂，这些人当中，除了上述的几人外，还有伊莉沙贝塔·迦福里尼("滑稽首席旦角")、男高音多梅尼科·蒙贝利、男低音朱塞佩·纳尔迪。例如鲁德尔斯谈到例如克雷申蒂尼的演出时，曾这样描述观众的热烈盛况：

"大家感到赞叹，感到惊异。有些音乐内行的人简直如醉如痴。他们无法安静下来。他们转着身子，动着躯干，拍旁边的人，举起双臂又垂下来。他们脸上的肌肉颤动不停。他们自己也不知觉地盯着别人，用惊叹词来说话，当一段咏唱被打断或唱完时，他们就无比疯狂地鼓掌"[见维依拉·德·卡尔瓦略1984年著作，第46—47页]。

随着卡塔拉尼的离去，该剧院因受19世纪最初几十年的政治动荡的影响，原先的光辉大为减色；直到约1834年，它的活动一直是不正规的(在米格尔在位时期甚至关了门)，而且在聘请高水平的意大利艺术家方面一直有困难。不过，就在它关门之前，剧目就已经发生了重大的革新，开始在葡萄牙上演罗西尼的歌剧(《意大利女人在阿尔及尔》和《唐克莱第》，于1815

年上演［见布里托与克兰梅尔1990年著作，第19页］——罗西尼还特地为里斯本写过他的滑稽剧《阿迪纳》，于1826年首演），还有多尼切蒂的歌剧（《格拉纳达的佐拉依达》，1825年上演）和梅尔卡丹特的歌剧（他曾在1827与1828年间在圣卡洛斯剧院供职，为该剧院写过歌剧《阿德里安诺在叙利亚》及《维尔吉的迦布里培拉》）。所有这些作曲家都持久地博得了观众的喜爱（从而挤掉了一些人的作品，其中有马尔科斯·波尔杜加尔，他曾在该剧院上演他写作的意大利歌剧，并曾分别在1801年与1806年在葡萄牙第一次指挥过格鲁克的《俄尔甫斯》和莫扎特的《蒂图斯的宽宏》）。同时，在波尔图，1798年圣约翰剧院的落成（得力于地方长官弗兰西斯科·德·阿尔马达）就取代了旧的警卫队剧院，在这座北方的都会开始了歌剧活动的新阶段（在那里，虽然演员阵容不如里斯本剧院强大，但也偶尔在葡萄牙首演了一些重要的作品，如莫扎特的《女人皆如此》［Così fan tutte］，估计这场首演是在1814—1815年的演出季节举行的［见克兰梅尔1989年著作，第27页］）。

早在19世纪最初二、三十年，对歌剧的爱好就在里斯本有教养的资产阶级当中扎下了根，以至于正在新兴的新贵金融家阶级的最显要的代表人物（自由派的“男爵”们）之一若阿庚·彼得罗·金特拉（1801—1869），即第二代金特拉男爵与日后的第一代法罗波伯爵，在1820年着手在自己在拉朗热拉斯的消闲别墅兴建一座私人专用剧院（于1825年落成），这座剧院成了艺术活动的重要中心，尽管这些活动是由业余爱好者来进行的（其中男爵本人就是个相当不错的喇叭手、大提琴手和歌手，而且他又同圣卡洛斯剧院的第一名经营者的一个女儿结了婚）。

在那里举行的歌剧演出，布景与服装都十分豪华讲究，初期上演的有梅尔卡丹特（他曾专为拉朗热拉斯剧院谱写了英雄喜剧《青铜头》[La testa di bronzo]）、罗西尼、科恰及多尼切蒂的一些歌剧，而且自 30 年代中期开始，也上演了一些法国作曲家的作品［见莫楼 1981 年著作，第 247 页及其后］。拉朗热拉斯剧院还不是那个时期里斯本唯一的私人专门剧院。

不过，那个时期最著名的人物，是女歌唱家路易萨·托迪（即路易萨·罗萨·德·阿基阿尔），她 1753 年生于锡图巴尔，1833 年卒于里斯本，她的事业十分出色，成了 18 世纪至 19 世纪初欧洲最大的女歌唱家之一。她从大卫·佩雷斯那里继承了伟大的那不勒斯声乐学派的传统，于 1777 年开始长时期在欧洲各地演出，最早是在伦敦干草市场的英王剧院（King's Theatre），后来又到巴黎、日内瓦、都灵、波茨坦、柏林、维也纳、圣彼得堡、威尼斯、贝加莫、那不勒斯、马德里等地［详尽的传略见莫楼 1981 年著作，第 50—239 页］。在欧洲音乐审美观演变的历史过程中，托迪起了突出的作用，她显示了一种表演风格，这种风格主要靠的是戏剧性的表现力和情感上的力度，而不那么靠华彩多饰的显示高深技巧的歌唱传统，因此，她是完全属于 18 世纪后几十年所特有的“善感性时代”，成了这个时代的最特出的代表人物之一。但是她的艺术在葡萄牙却没有多大反响，因为她在事业正兴旺时，葡萄牙的剧院中前面提到过的那项针对女演员的禁令仍然有效；1793 年她之所以奇怪地在里斯本露面（那一年是圣卡洛斯剧院落成的一年，她本来也想参加剧院的剧团），那只是为了参加 5 月 14 日在王家儿童保育院举行的庆祝摄政王长女玛利亚·特雷萨的诞辰，并参加

在安瑟尔摩·达·克鲁斯·苏布拉尔家的一次私人演出。

马里奥·莫楼从当时欧洲各地报纸上所收集到的许多证据当中，《法兰西信使报》下面的一则摘录（1779年12月18日）可以作为例子，说明这位著名女歌唱家在世界上受到多大的尊敬：

> 托迪女士在久违多月之后又在这次音乐会上露面：她在音乐会上演唱了帕伊济埃洛的一首回旋曲和比钦尼的一段；回旋曲婉转动人，掌声雷动。比钦尼的一段是《亚历山大东征印度》中的"旁遮普王被匀就擒"，这一段，在我国的音乐会上曾多次被要求演唱，但从未像在这次音乐会上引起过这样大的热情。人们如痴如狂，感动得涕泪纵横；歌声每一停顿，鼓掌声就震耳欲聋。的确，托迪女士从未在自己的歌声中放进这样深厚的善感性；也许女歌唱家的心灵同作曲家的心灵之间从未有过如此息息相通的范例［见莫楼1981年著作，第87页］。

公众的爱好与私人的爱好

除了歌剧外，葡萄牙公众在18世纪末叶与19世纪最初几十年间最欣赏的音乐体裁，无疑是宗教音乐，这种音乐活动在首都各个大的教堂进行时，仍然保持巴罗克时期遗留下来的某种铺张华丽之风（其中突出的是由圣塞西莉亚同业会为纪念这位音乐的护佑女圣徒而在殉教者教堂举行的盛大节日）。威廉·贝克福特在他多次到葡萄牙旅行（其中第一次是在1787—1788年）的日记中，仍然记录了当时我国的宗教曲目比较保守的性质，这个曲目部分以佩雷斯和约梅利的作品为基础，但这些作

品后来逐渐被比较近代的作者的作品所代替（例如莫扎特的《安魂曲》于1803年第一次在里斯本演唱，后来1816年又由于玛利亚一世的去世而又一次演唱[见布里托与克兰梅尔1990年著作，第26页]）。但那个时期葡萄牙（以及南欧其他国家）主要的教堂音乐，在风格上同最流行的意大利歌剧音乐并不见得有多大的区别，这种情况，在整个19世纪期间，一直使那些最讲究道学的人们痛心疾首，但又使大多数观众拍手称快，而教会当局对此则采取宽容态度，因为教会当局看到，这样子，尽管经过自由派反教权主义的冲击，教堂中仍然可以座满。在19世纪最初二、三十年间，葡萄牙的教堂中响彻的子夜祷、九日斋和弥撒曲，或则是从罗西尼与多尼切蒂那里甚至是从稍后传入的法国滑稽歌舞剧（vaudevilles）与歌喜剧那里得到启发或甚至照抄来的。

而同时，在真正“内行人与爱好者”的开明圈子中，则传播着对于室内乐与协奏乐的爱好（当时两者之间的界限并不十分分明）；最近传开的一些材料表明，18世纪最后几十年与19世纪最初二、三十年间私人或半私人范围内进行的音乐活动，比不久前认为的要多得多。贝克福特和邦贝尔斯侯爵的日记，已经给我们提供了有关玛利亚一世在位期间这些音乐活动的原始资料：例如贝克福特，他本人就是一个热心的音乐爱好者，音乐修养很高，他谈到他到佩纳尔瓦侯爵家拜访时如何听到了安东尼奥·列阿尔·莫雷拉用古钢琴演奏他自己写作的“某些优美的音乐”[见贝克福特1787—1788年著作，第52页]。在另一个场合，贝克福特称赞了这位年青的侯爵弹奏钢琴的才华，“有无限的兴味，仅仅靠天才的直觉”，因为侯爵并不懂乐理；他

接着又对葡萄牙人的音乐禀性作出了一番精彩的描述，认为这简直是卢吉坦尼亚人的一种“感受能力”（Empfindsamkeit）：

> 葡萄牙人总是很自然地以抑扬顿挫的凄婉声调一直打动我的心。他们的小步舞曲既温柔婉转又庄严雄伟。我每听到这些舞曲时，总是不禁滑行到大厅各处，现出种种戏剧式的姿势。彼得罗［·德·马里亚尔瓦］也是一样，我们一起跳舞，跳到侯爵给我们弹琴弹累了才罢休［见同著，第63页］。

贝克福特在葡萄牙停留期间，很高兴听了一些葡萄牙作曲家的音乐（除了上面指出的那些作曲家外，还有热罗尼莫·弗兰西斯科·德·利马，这位作同家曾同王家室内乐团的一批器乐演奏家一起，在拉马良宫中专为他效劳），他多次提到过演奏海顿的乐曲的事，他对海顿的乐曲特别欣赏。另一方面，邦贝尔斯侯爵也在同一时期（1786—1788）提到在庞巴尔、马里亚尔瓦、佩纳尔瓦和阿洛尔纳等四名侯爵、英国公使等人家中以及英国公使馆和一些法国、英国与葡萄牙商人家中举行的音乐会。

随着新旧世纪的交替，资产阶级与贵族人士当中，举办业余音乐学校的传统得到了特别的发展，因此，当时更为新近的器乐曲目就传播到一些室内乐队，有钢琴、弦乐器和管乐器（显然更为偏爱长笛），曲目中有时包括莫扎特和贝多芬的交响曲以及其他某些管弦乐作品的改编。《总汇音乐报》（Allgemeine Musikalische Zeitung）在1816至1824年间刊登的有关葡萄牙的报导［在布里托与克兰梅尔1990年著作重新编出］，提到了

数目相当大的一批推动这类家庭音乐会的人，其中突出的似乎有商人贝内迪克特·克令格尔赫弗、弗兰茨·安东·德里泽尔（他甚至于1819年举办了私人管弦乐音乐会）和一位名叫德隆的人（三人的国籍各为德国、奥地利、瑞典）、小提琴家若泽·平托·帕尔马、阿布朗特斯侯爵、波尔巴侯爵、卡斯铁洛·梅利奥尔侯爵、金特拉男爵、以及据认为在当时作为音乐家保护人起了突出作用的若泽·迪亚斯·佩雷拉·沙维斯[见同著，第23页]。

但从玛利亚一世在位时起，公共音乐会的普及，遇到了很大的困难，因为当时正是启蒙主义思想传播时期，警察当局对一切结社都持猜疑的态度：考虑到这个制约因素，1822年爱乐乐社的成立，就具有特殊的意义，发起者是若昂·多明戈斯·邦腾普，他是一位已在巴黎和伦敦获得盛名的作曲家兼钢琴家，他进行了初步的努力，要创办一系列订通票的定期音乐会（大概是取法乎伦敦的王家爱乐乐社的榜样），这样的努力，看来可以追溯到1814年[见维依拉1900年著作，第一卷，第122页]。

该乐社的音乐会上演奏的作品当中，突出的有"海顿、莫扎特、凯鲁比尼以及其他一些当时流行的较次等的古典大师的许多交响乐曲，以及我国开始认识的贝多芬的某些交响乐曲[例如第五交响乐：见布里托及克兰梅尔1990年所著，第25页]。同样也演奏这些作者以及波凯里尼、胡麦尔、蒲雷叶尔等人的四重奏、五重奏及[室内乐]作品"[见维依拉1900年著作，第一卷，第138—139页]，此外还有由管弦乐队或钢琴或其他乐器伴奏的声乐乐曲。随着1823年米格尔国王的反革命，

音乐会被中断了；邦腾普向国王若昂四世提出请求，打算获准继续进行乐社的活动，但这项请求引起了警察总监提出下面一份情报：

> 虽然前来参加该乐社活动者大多是本首都有地位有名望的人，但参加者有许多也是同申请人一样在警方心目中得不到最良好评价的人，因此，他们以排练为由，是最经常聚集的；为了防止他们以此为由成立某一秘密会社起见，我认为应劝告申请人，这些活动应该立即停止［见同著，第一卷，第135页］。

但是，邦腾普利用贵族中的显赫成员的保护，在1824年得以恢复了自己的活动，而警察则得到一项担保，保证音乐会改到卡达瓦尔公爵的“旧宫”中举行（该宫位于今日罗西奥车站所占之地）。但是1828年米格尔的返回和专制制度的宣布成立（以及随之而来的对自由派人士的迫害）对乐社活动起了最终的不利影响，连邦腾普本人也不得不到俄国领事馆寻求避难，在那里面看来度过了米格尔在位的整个时期。在自由派的事业胜利后，邦腾普立刻得到了平反，成为基督团的骑爵，被任命为玛利亚二世的音乐老师和当时成立的音乐学院的院长［详见后］。但他也许是忙于政府的半官方音乐家的新职，就似乎没有重新关心组织公共音乐会了。

有理由认为，罗西尼式的歌剧的吃香，是使得所谓“维也纳古典派”或甚至邦腾普本人的乐曲不太受公众欢迎（不要忘记，同时代的西班牙与意大利也多多少少有葡萄牙的这种情况）的有份量的原因之一。大多数葡萄牙人喜爱的，似乎是伤

感性的歌曲这类十分流行的体裁（浪漫曲式的），声部为一声或两声部，用古钢琴、钢琴或吉他伴奏，这种体裁在我国通称为“莫丁雅”（modinha，即 moda 亦即“歌曲”的小称）。所有就这个题目撰过文的外国作者，都一致证实，这种简易的而又充满“本国”特有的色欲性与忧郁性的体裁，在所有各阶层的居民（包括贵族的沙龙）当中都是极为流行的。

> 凡是从未听过唱莫丁雅的人，就不知道在好色的西巴利斯人那个时代以来，还会有这样酥人心魄、迷人神智的曲调。这是一些懒洋洋的、中断的小节，我们听了仿佛因为入神发呆而喘不过气来，仿佛我们的心灵要同我们的躯体分家，去同我们最喜欢的东西结合在一起。这些曲调狡猾地趁我们幼稚不防，在我们还未来得及对它们的这种春色恼人的影响实行防御之前，就夺去我们的心灵。就我来说，我承认我是莫丁雅的不贰之臣，我一回想到莫丁雅，我就无法想到离开葡萄牙［见贝克福特 1787—1788 年著作，第 147 页］。

莫丁雅的来历如何，今天有些争论，鲁伊·维依拉·聂里曾这样介绍这场争论：“一边是优雅风格（style galant）而另一边是浪漫主义，一边是歌剧而另一边是音乐会歌曲，一边是高雅音乐而另一边是民间文化，一边是欧洲影响而另一边是非洲影响，夹在这当中，莫丁雅对传统音乐学的狭隘范畴提出了挑战并诉诸一种直到不久之前才开始应用于昔日的音乐的整体论的与文化交际的观察方式［见聂里 1985 年著作，第 282 页］。但应该承认，在其初步的演化阶段中，“重要的推动力是从母国向巴西殖民地发出的，经过不断的反复，两大洲的成分就彼此汲

收与一体化”[见多德勒 1984 年著作，第 14 页]；另一些作者则主张这一体裁纯粹源出于巴西（他们也根据贝克福特的一句话作为证据，贝克福特紧接上面摘引的那段话之后，称巴西为“莫丁雅的摇篮”)。真正的莫丁雅大有成为葡萄牙的沙龙歌曲之冠之势，它的流行，无论如何，似乎在 18 世纪末叶时同隆都（lundu）或隆东（lundum）是连在一起的，隆都是一种带有明显的非洲巴西影响的原先可跳舞的歌曲，其特点是切分节奏和典型的“异国情调的”懒洋洋（它的软绵香艳与拖长的曲调，往往带有一种明显的妖媚猥亵的表情［见弗雷塔斯 1974 年著作，第 435 页］)。

很可能，“巴西的“莫丁雅 ”和“隆东”，随着自行弹奏维奥拉伴奏的巴西诗人与歌唱家多明戈斯·卡尔达斯·巴尔波萨自 1775 年起在里斯本的沙龙中获得的格外巨大的成功，而得到了决定性的推动［见阿拉乌儒 1963 年著作，第 28 页及其后］。另外一些有名的从事这个体裁的人，在新旧世纪交替的时期，是吉他手曼努埃尔·若泽·维迪加尔（他曾写过一首极为著名的莫丁雅，名为《残酷的怀念》）多明戈斯·斯奇奥佩塔，后者本职是个画家，与他的《曲作》在 1820 年至 1840 年间十分流行，“以至于如果说某件东西十分令人喜爱，就说：‘这真是舒佩塔的’（isto é de chupeta)”（取其姓氏之谐音）［见维依拉 1900 年著作，第二卷，第 289 页］。很可能莫丁雅与隆东结合起来，形成一个综合体，成了“法多”的直接前身，“法多”（fado）是 19 世纪中叶起街巷歌曲的最笼统的总称（但是它的历史充满了“本国的”神话传说，所以仍有许多不明之处）。

莫丁雅歌曲没有任何事先规定的形式上的公式主义的约

束，名称繁多（有“浪漫曲”、“咏叹曲”等等），它的诗节形式十分简单，有副歌加诗节体、两部体、结构连续体以至“从头”体，这类歌曲的唯一本身特色，就是在于歌词的题材，通常集中于“失恋、对心上人的怀念与牵挂，往往有神话场面、寓意场面或是田园风光场面”[见多德勒1984年著作，第8页]；在19世纪整个时期，意大利歌剧对莫丁雅的音乐风格的影响十分巨大，以至于许多作品简直像是歌剧的供家庭使用的副产品，完全失去了独特性。莫丁雅的吃香，使得自18世纪末叶以来手抄本或印刷本的形式大为流行，其中突出的有在马尔沙尔与米尔申特两出版商刊行的《莫丁雅日报》上发表的那些莫丁雅歌曲（该报自1795年起由米尔申特单独继续出版）。像马尔科斯·波尔杜加尔、安东尼奥·列阿尔·莫雷拉、若泽·毛里西奥或安东尼奥·达·西尔瓦·雷伊特以及其他许多作曲家，对于这种既昙花一现又普遍受欣赏的曲种，也同样屈尊去为之谱曲。

莫丁雅的流行，也是一种典型的沙龙音乐文化的发展过程中最突出的方面之一，这种音乐文化使翼琴以及后来的钢琴这些最为“有表现力”的乐器占据了首要地位（弗兰西斯科·沙维埃尔·巴普蒂斯塔的《奏鸣曲十二首》[Dodici Sonate]是18世纪葡萄牙出版的仅有的键盘音乐创作，其中已经可以感觉到有钢琴的音乐语言特点，尽管衬页背面上说的还是古钢琴）。在这个背景下，可以看到很有意思的一点，就是：根据《总汇音乐报》（Allgemeine Musikalische Zeitung）的记载，自1809年至1821年，里斯本已有的钢琴数目，自大约从20架增加到500多架[见布里托与克兰梅尔1990年著作，第50页]。意大利式的钢琴自上世纪中叶起已在葡萄牙的作坊中制造，许多“翼毛

琴”已按照时尚爱好改成为“槌子琴”[见多德勒1974年著作，第445页]。同时，以界限不大分明的名称“维奥拉”与“吉他”为名的拨弦乐器，仍然得到广大的、在社会学分野上各式各样的公众的青睐，因而种种“无师自通”的学习法纷纷出版问世，例如曼努埃尔·达·派尚·里贝罗的《维奥拉新艺术》(供学习五弦维奥拉)，该书1789年于科英布拉出版（“本书对诸色人等均有用，尤其对从事文学生涯者以及对女士们特别有用”，这是衬页背面上印上的），另外还有安东尼奥·达·西尔瓦·雷伊特的《吉他学习》（波尔图，1795年，再版于1796年），指的是一种类似英国“七弦琴”(cittern）的乐器，这种乐器由旅居波尔图的英侨传开，终于在全国得到采用并“归化”，成了所谓“葡萄牙吉他”，(梨状六对弦)，日后又成为法多曲的伴奏者所偏爱的乐器。在半岛战争之后，军乐队的传统在全国也大为发扬，这些军乐队在直到20世纪中叶的民间音乐文化中起了突出的作用，往往为葡萄牙各管弦乐团输送优秀的管乐人才。

土派和洋派

像列阿尔·莫雷拉和马尔科斯·波尔杜加尔这样的作曲家，他们虽然是在一种主要靠引进的文化中培养出来的，但可以算作旧制度(ancien régime)在葡萄牙的最后一批杰出的音乐代表，这一点甚至从他们两人都充当礼拜室司乐长之职也看得出来。他们两人都出色地发扬了长老神学院的教育传统（这是直到1833年前最重要的音乐教育机构），他们在那里又得到了老师若昂·德·索乌萨·卡尔瓦略（他通常被认为是葡萄牙他

那一代最杰出的作曲家，他本人又曾留学那不勒斯，与帕伊济埃洛是同学）的指点。

安东尼奥·列阿尔·莫雷拉（1758—1819）早在1775年就是他在神学院的老师们的代课助教；两年后他首次担任官方作曲家，写了一首拥戴玛利亚一世的弥撒曲并被接纳参加圣塞西莉亚同业会；1787年他被任命为王家与长老礼拜室司乐长，他为该礼拜室写了许多圣乐作品。他也写作了一些管弦乐序曲，此外还为王室的剧院写了一些合唱剧和意大利歌剧，从1790年与1793年起，分别担任伯爵路剧院和圣卡洛斯剧院的司乐长，此事前文已提及过。在1793年安瑟尔莫·达·克鲁斯·苏布拉尔家中的表演会上，大歌唱家路易萨·托迪演出了列阿尔·莫雷拉的寓意合唱剧《肃穆的圣诞》(Il natale augusto)；在圣卡洛斯剧院，除了首演了几部意大利歌剧外，还首演了合唱剧《特茹河义勇军》、独幕滑稽剧《多情的京郊女郎》（1793年）以及风趣严肃话剧《吉卜赛女人的报复》（1794年），后面这几部都是根据卡尔达斯·巴尔波萨的台词本。有材料说他有些歌剧在意大利也唱过［见维依拉1900年著作，第二卷，第108—109页］。1799年后，他主要从事宗教音乐的作曲工作。

《吉卜赛女人的报复》是他的作品中唯一直到今天还上演的，它是一个奇怪的例子，代表了一种直到19世纪中叶（此时在圣卡洛斯剧院之外有人从事这类活动）一直失传的传统。这部歌剧的风格基本上是简单的，但结尾处有发挥了的混声部分，它同时又是一份时代性的文献纪录，因为它对当时的一些社会人物类型进行了音乐剧式的刻画。

马尔科斯·波尔杜加尔（1762—1830）于1783年被接纳参

加音乐家的同业会，他的职业生涯比列阿尔·莫雷拉更为浪迹天涯。他出身贫寒，但却取了响当当的名字马尔科斯·安东尼奥·达·冯塞卡·波尔杜加尔（他受洗时取名为马尔科斯·安东尼奥·达·阿生桑），他开始职业生涯是在硝石剧院担任指挥与作曲，到1785年被任命为该剧院院长，他在那里参加了将意大利滑稽剧与讽刺剧改编为葡萄牙版本的剧目；他也谱写宗教音乐。1792年他得到王室的赞助前往那不勒斯，但他在那里同他以前去的人不同，似乎并没有上学。他次年就在佛罗伦萨的"藤架剧院"（Teatro della Pergola）首演歌剧《中国英雄》（L'eroe cinese）（根据梅塔斯塔西奥的台本），从此，作为一个戏剧作曲家，屡次走红（当时用名为意大利化了的"波尔托加洛"，很快就誉满欧洲：他的作品在意大利各主要的剧院、伦敦、德累斯登、汉堡、维也纳、华沙和圣彼得堡上演，他的歌剧《别惹太太们，或是所谓哲学家》（Non irritar le donne ，ovvero il sedicente filosofo）得到殊荣，被拿破仑·波拿巴选中来在1801年作为巴黎的意大利剧院的落成首演剧[见萨罗特1979年著作，第2—5页]。

他1800年回到里斯本后，被任命为王家礼拜室司乐长与圣卡洛斯剧院司乐长，他为该剧院写作了一些新的歌剧（其中有"严肃歌剧"《塞米拉米德之死》、《费尔南多在墨西哥》[这是一件为威尼斯写的作品的新本]、《梅罗佩》、《福阿公爵》、《波斯王阿尔塔塞尔斯》及喜剧歌剧《黄金买不到爱情》[L'oro non compra amore]），他在剧院得到著名的安杰莉卡·卡塔拉尼的协助；他为马夫拉大堂谱写了由4个、5个与6个管风琴伴奏的弥撒曲。1807年王室迁往巴西时，马尔科斯·波尔杜加尔留在

里斯本，显然对法国的占领也适应得不错，但终于在1810年或1811年也起程前往里约热内卢；他在新大陆被任命为王子殿下夫妇的音乐教师并恢复了他的礼拜室司乐长的职务（同巴西人若泽·毛里西奥竞争）。他在宫廷那里几乎全副精力从事宗教音乐（包括哀悼玛利亚一世之死的一首《安魂弥撒》[Missa de Requiem]），甚至在若昂六世返回里斯本之后，他也没有返回［其作品清单见卡尔瓦利亚依斯1910年及1916年著作］。

还是在18世纪下半叶时，阿冯丹诺家族的几名成员以及里斯本保罗修会修道院的风琴师曼努埃尔·德·桑托·埃利亚斯，都已经以器乐作曲家而见著［见索乌萨1974年著作，第409—411页］，而到了新旧世纪交替之际，为西班牙若干主教座堂以及后来又为马德里宫廷效劳的作曲家及礼拜堂司乐长若昂·彼得罗·德·阿尔梅达·莫塔创作了一首《耶稣基督受难》(Passione di Gesù Cristo)，此外还谱写了已知的第一批由葡萄牙人写的弦乐四重奏和一套12首的按照意大利“短歌”（canzonette）风格的人声加钢琴的《嬉游曲》(Divertimenti)［见卡雷拉1988年著作，第62—66页］。同一时期的另一些重要的作曲家有若泽·毛里西奥（1752—1815），他是科英布拉大学礼拜室司乐长与音乐教师，举办了一些演奏海顿与莫扎特以及其他人的作品的室内音乐会并曾撰写供该大学使用的一本《乐理方法》（1806年）；还有安东尼奥·达·西尔瓦·雷依特（1759—1833），他是当时波尔图最著名的音乐家，曾谱写大量的圣乐作品、歌剧、莫丁雅曲、吉他奏鸣曲以及乐理著作（还有前面已提及的他的那本吉他弹奏法），还有安东尼奥·若泽·杜·雷戈（约1765—约1845?），他在戏剧音乐方面特别活跃，曾谱写过

一首名叫《布萨科之战》的有声有色的钢琴曲；还有若昂·若泽·巴尔迪(1770—1816)，但是许多宗教与爱国乐曲的作曲者；还有单簧管吹奏家若泽·阿维林诺·卡农吉亚（1784—1842），他是一些单簧管技巧乐曲的作者；还有若昂·埃旺热利斯塔·佩雷拉·达·科斯塔（约1798—1832），他是钢琴家、风琴家与作曲家，自1829年起侨居法国，属于安东尼奥·费利西亚诺·德·卡斯蒂略的圈子，在其许多应景的作品中，表现了自已是自由派事业在音乐方面最热心的代表人物之一。最后，突出的理论家有弗兰西斯科·伊纳西奥·索拉诺、多明戈斯·德·圣若泽·瓦雷拉教士，尤其是罗德里戈·费雷拉·达·科斯塔，他写的《音乐原理》(1820—1824)，是由法国百科全书派所发轫的对音乐问题的思考活动在葡萄牙的区区几个反映之一。

改革与幻想的时代

《总汇音乐报》(Allgemeine Musikalische Zeitung)的佚名记者在1816年写文章时，认为葡萄牙人之所以不倾向于“严肃”音乐，是由于“他们的天性、他们的习惯以及他们在这种艺术上几乎毫无真正的修养”[见布里托与克兰梅尔1990年著作，第38页]。的确，直到19世纪最初二、三十年间，唯一培养专业音乐人材的教育机关，仍是若昂五世所建立的旧的长老神学院，它仍然保持其原先的主要职能，即为礼拜圣事培养音乐人材(管弦乐团乐器课直到1824年才设置［见维依拉1900年著作，第一卷，第200页]）。阿德里恩·巴尔比在他的“统计随笔”(1822年）中谈到这所学校时报导：

五位音乐教师在那里教一批人数不确定的学生声乐、器乐和作曲。从1800年起，那里每年给近15名学生上课。[…] 教学方法相当不错，不过同现代音乐的审美观相距太远了些［见巴尔比1822年著作，第二卷，第74页］。

随着专制制度的其他音乐机构的没落，那个不合时宜的神学院（从1821年起就有了对它实行改革的设想）在自由派的制度建立后，它的消亡就是当然的了。根据1833年12月28日命令，成立了儿童保育院内的音乐班，以对相应的学生进行培训，该班接收了神学院的乐器财产，又成为按1835年5月5日新命令设立的音乐学院的核心。设置的课程有：预备课及基础课、"铜管"乐器、"簧片"乐器、弓弦乐器、管弦乐队、歌咏、钢琴与作曲；它第一任院长是若昂·多明戈斯·邦腾普。

阿尔梅达·迦雷特在九月革命后受命组织国家剧院时，推动成立了"话剧艺术总音乐学院"，下设三所学校，一是单纯的话剧学校，或朗诵学校，一是音乐学校，一是"舞蹈、哑剧与特殊体操"学校：儿童保育院的音乐学院也就自然并入新校之中（1836年），接着又在次年安置在已消失的卡埃坦修道院的房子里，在那里一直维持到今天。迦雷特继续致力于把音乐学院的架子搭起来，直到1841年由于九月党被消灭而产生的政治变化使他被解除了剧院总督察之时为止。他的被排斥以及邦腾普1842年之死，肯定使得该校有点过早衰落［关于自1840年起名为"里斯本王家音乐学院"的这家音乐学院的历史，见里贝罗1876年著作，第六卷，第386—391页及第392—424页，及兰贝尔蒂尼1914年著作，第2439—2442页］。

到了30年代中期，国内音乐活动的基本体制，大体上已经确定，这种活动就是以这样的体制一直发展到世纪末叶的：但是，由于九月党的改革方案有其本身的矛盾与不足，可以说，虽然旧制度的音乐机构拆除了，但并没有紧接着创立一个多多少少能同比利牛斯山另一方的欧洲的音乐生活"资产阶级化"跟得上的体制模式[见维依拉·德·卡尔瓦略1984年著作，第99页及其后]。

圣卡洛斯剧院于1834年重新开放（这一年首演了《海盗》，这是我国第一部上演的贝利尼歌剧），迦雷特的戏剧改革对该剧院基本上没有什么触动（这次改革导致了1846年马利亚二世国家剧院的创立；该剧院主要用于上演朗诵剧），它保持了自己的"意大利剧院"的地位，一直是资产阶级凡夫俗子们所偏爱的去处，又是向美声唱法顶礼膜拜的圣坛，而那位着迷于音乐并喜欢保护音乐家的费尔南多国王，又是该剧院的常客，这就使得该剧院有了特殊的光辉，国家对戏剧活动的指导，过去是交给警察署来处理的，但从1836年起就转到一名专为此设立的总监的职权范围，其依据的原则是：应由国家来保证各剧场作为公共教育的参与者的运作，或是间接地通过彩票（其实自一开始时就如此），或是直接受国家资助，圣卡洛斯剧场已经是正规地得到国家津贴的了[见贝内维德斯1883年著作，第53、95、127页及其后]，但这种情况，对其实际的文化作用并未产生重大的变动（同其他欧洲国家不同，葡萄牙在19世纪一直没有自己的"本国歌剧"）。1854年，该剧院终于正式成为国家财产[见同著，第25—29页]。

由于没有一所全国性的抒情剧院，因而这方面发扬自主的

创作传统就显得十分成问题，这对19世纪葡萄牙作曲家的歌剧创作产生了明显的影响，这方面的创作，直到世纪末叶，都几乎完全被意大利剧团的垄断地位所阻塞。同时，较为“轻松”的音乐戏剧形式，则在伯爵路剧院和硝石剧院（它自1858年起称为“杂剧剧院”）向广大的公众提供娱乐，后来又增添了一些新的表演场所如里斯本的体育馆剧院（1846年）、费尔南多剧院（1849年）、王子剧院（后名阿波罗剧院）（1865年）及三一剧院（1867年）；在波尔图则有巴克特剧院（1858）；[见索乌萨·巴斯托斯1898年著作，第671—678页，及普罗恩萨1924年（编）著作]。

19世纪中叶，有两个人物在改革行动方面起了突出作用，一个是热心选用文艺事业的法罗波伯爵，我们在前面已经看到他如何努力创办他自己个人的剧院；另一个是若昂·阿尔贝尔托·罗德里格斯·达·科斯塔（1798—1870），他参加过里斯本的好几个管弦乐队，他的名字是同首都各种各样的音乐机构的改组联系在一起的。埃尔内斯托·维依拉[1900年著作，第一卷，第328页]是这样归纳这种活动的：“他改组了圣塞西莉亚同业会、创立了爱乐慈善会[1834年设立的音乐家的相互救济协会]，出主意推动成立了梅尔波门内[司悲剧希腊女神]学院，靠他所拥有的影响在宫内推动成立了王家室内乐团与王家礼拜室管弦乐团，对大教堂施加了影响使它有了原先没有的管弦乐队，修复了圣塞西莉亚同业会的办公楼使之比较宏伟壮观，使这个同业会的节日过得绚丽多彩，总之，他作出了最可钦佩的努力，使音乐家这一行业能繁荣昌盛并受人尊敬”。对音乐家的职业利益的卫护，也因原先以共济会支部形式秘密活动的“六

月二十四日音乐联合会”的活动而得到了加强［见同著，第一卷，第339页］，这个联合会的章则，也是由罗德里格斯·达·科斯塔在1834年打下基础的；这个法团性的联合会的章则定本规定该会的主要职能是代表管弦乐队的乐手们同各剧院的企业方面谈判合同，章则中还有一段很有意义的话，提到有意图要“向里斯本王家音乐学院的学生们提供一个良好的前途”，并“将音乐学院的音乐学校视为联合会的学校”，但这个意图从未实现过［见同著，第一卷，第344页］。同时，自1846年起，成立了梅尔波门内学院（1853年改名为音乐教师王家学院，次年起划归费尔南多国王正式保护），这是一个举办音乐会的会社，它一直跃跃到1861年，演出过贝多芬以及同时代葡萄牙最重要的作曲家的交响乐作品。

但是这一个时期葡萄牙音乐生活的中心人物，正如前面所说，是法罗波伯爵。他从1833年起就热心继续发扬原被政治斗争所打断的家庭音乐传统，他的名字同两个业余爱好者学院的领导联系在一起，一个是爱乐学院，一个是爱乐大会（二者均成立于1838年［见莫楼1981年著作，第257页］），这两个组织曾演出整套的歌剧。同样在1838年，他担负了圣卡洛斯剧院企业的领导；他在到1840年年底为止的短促期间，请了安杰洛·弗隆多尼和彼得罗·安东尼奥·科波拉等意大利音乐家前来这所剧院，他动用了自己巨大的个人家产的一部分，使圣卡洛斯剧院能上演一些重要的作品，如莫扎特的《唐·乔万尼》(Don Giovanni)、多尼切蒂的《拉梅尔摩尔的卢齐亚》(Lucia di Lammermoor) 和梅邪贝尔的《摩鬼罗贝尔》(Robertle le Diable)，演出的是第一流的剧团，布景和服装十分华丽，在剧院的历史上

开创了一个新时代（此外还演出了浪漫主义芭蕾舞主要作品《飘飘仙女》[La Sylphide]，这在葡萄牙简直是件新鲜事，但并不受欢迎［见萨斯波尔特斯 1970 年著作，第 199—201 页］）。

显然是在同一时候，法罗波也领导了伯爵路剧院（它由于自由派推行的亲法风气，变成了"法国剧院"，从 1835 年起，既任演员又任经营者的埃米尔·杜，在该剧院发展了对浪漫主义戏剧的喜爱）。他在这个舞台上推动了法国的喜剧歌剧与滑稽歌舞剧（vandevilles）（法国歌剧作曲家奥伯尔［D. F. E. Auber，1782—1871］埃罗尔［Ferdinand Hérold，1791—1833］等人作品的葡文本，也有罗西尼的《塞维利亚的理发师》）的演出，为奥芬巴赫（Jacques Offenbach，1819—1880）的小歌剧开辟了道路，这些小歌剧自 1868 年起大受欢迎［见维依拉·德·卡尔瓦略 1984 年著作，第 128 页及其后］。

最后，法罗波伯爵于 1848 年被任命为剧院总督察，因此职的关系连带担任了音乐学院的院长，他曾试图使自己的一些创举所常有的光辉让剧院也能分沾，他就作了一些努力，想使这所学府有一个厅供举行音乐会和表演之用，但这个厅一直没有盖成（直到很久之后，到了 1892 年，音乐学院才有了自己的音乐厅［见兰贝尔蒂尼 1914 年著作，第 2440 页］）；此外，1849 年波兰钢琴家安东·孔茨基曾提出一个对音乐学院实行"改进的方案"，极力主张有必要组织一个有师生参加的举行公开音乐会的会社，但尽管有伯爵的努力，这个方案仍未能付诸实行［见维依拉 1900 年著作，第二卷，第 6—8 页］。法罗波后来因打输了官司而破产，孤僻厌世，潦倒而终其生。

而同时，新的结社的热忱和中产阶级培养出来的对音乐的

爱好，正在开始产生结果。在那以资产阶级为主并且在某种意义上是“复兴”运动与丰特运动的旗手的波尔图市，在地方音乐家弗兰西斯科·埃杜阿尔多·达·科斯塔的推动下，1852年成立了一个名为“波尔图社”的“爱乐乐社”。自1865年起，学伦敦水晶宫的样子新建成供在我国第一次举行的国际工业博览会使用的水晶宫，成了民间节日与音乐会的场所，它里面还有一个英国制造的巨型管风琴（落成时由管风琴演奏家查尔斯·外多尔弹奏），作为这个新的进步之殿堂的象征性心脏：次年，就在这片地方，设立了一所学校，用以教老百姓合唱，也教几样乐器，指导者是意大利人卡尔洛·杜比尼。早在1863年，这位音乐家就已经同一所民间夜校的振兴有关，这是一所在50年代中期由波尔图市当局设立的歌咏学校，免费入学，“一切阶级的人都免费，从8岁起，只要求有行为良好的证明以及能读会算的证据”[见维依拉1900年著作，第一卷，第388页]；在1868年水晶宫的学校结束后，杜比尼也参加了波尔图音乐学校的创建，而这学校已经有了更为专业化的方向。

当时波尔图有提琴家弗兰西斯科·佩雷拉·达·科斯塔、奥古斯托·马尔克斯·平托和尼古劳·梅迪纳·里巴斯、大提琴家塞萨尔与若阿庚·卡杰拉和钢琴家米格尔·安杰洛·佩雷拉（我们往后会看到，他也是作曲家）和阿尔费雷多·纳波利昂（他是鼎鼎大名的阿尔杜尔·纳波利昂的兄弟，我们往后也会再提及），所以波尔图经历了一个音乐相当繁荣的时期，尤其是在室内乐方面，早在1874年就成立了一个四重奏会社。同时，波尔图社会的精英在圣若昂剧院（它也是得到国家津贴的，但数额比圣卡洛斯剧院少得多［见辛布隆1990年著作，第22及

其后]）欣赏意大利歌剧和浪漫主义的美声唱法，以此作为“有文明风雅的”必不可少的表征（卡米洛·卡斯铁洛·布朗科的若干文章是对这一点的一个很有意思的呼应）。

在意大利音乐剧（melodramma）以及喜剧歌剧的更为“轻松”的剧目的共同影响下，大约到了世纪中叶，资产阶级的音乐审美观无论是在波尔图或是在里斯本，大体上算是稳定下来了，音乐出版业的进展为它提供了营养（卡农吉亚、奈伊巴尔特、萨塞蒂等出版社），在家庭范围，它反映为以最流行的抒情乐段为基础的无数钢琴单人独奏或四手联弹的改写本、幻想曲与集成曲（potpourris）（例如像埃米里奥·拉米这样的音乐家即以此为专业）。同时也发展了一种对钢琴或其他乐器的技巧乐曲的爱好，各种名目的伤感的用钢琴或吉他伴奏的浪漫曲也继续为人们所奏唱。

从世纪中叶时起，一些外国著名演奏家也更经常来访问，如李斯特（Franz Liszt）（1845 年前来）他似乎曾在他的协奏幻想曲《据西班牙曲调》（über spanische Weisen）中采用过某些葡萄牙民间主题［见巴塔利亚·雷伊斯 1945 年著作，第 54 页］；此外还有西洛斯蒙德·塔尔贝尔格（Sigismond Thalberg）（1856 年前来）。1863 年 3 月，自 1863 年起在葡萄牙定居的德国钢琴家恩斯特·诺伊曼［见维依拉 1900 年著作，第二卷，第 84—85 页］，同小提琴家格莱希敖夫、大提琴家基列尔梅·科索尔等人在国王费尔南多的保护下联袂在玛利亚剧院的大厅举行了一些室内音乐会，用埃尔内斯托·维依拉的话来说，这是“我国这类音乐会的始启者”，会上演奏的乐曲包括有莫扎特、贝多芬、门德尔松及诺伊曼本人的作品；这个先例肯定鼓励了钢琴家兼

作曲家若昂·基列尔梅·达迪于同年5月10日也举行了一次同样的音乐会，参加者有当时某些最优秀的器乐表演家，演奏了海顿、莫扎特、贝多芬、韦伯的作品。达迪还于1874年促成了古典音乐会会社以及一年后里斯本音乐会会社的成立，继之又有另一些同类的组织相继成立，例如埃杜阿尔多与维托尔·瓦格纳两兄弟及钢琴家若泽·维依拉的四重奏会社（1876年）。

由音乐教师王家学院（前梅尔波门内学院）所保持的交响音乐活动，又由基列尔梅·科索尔与奥古斯托·奈伊巴尔特于1860年至1862年期间在里斯本俱乐部（Casino Lisbonense）组织的“民众音乐会”（Concertos Populares）所恢复（这些音乐会的节目单上，除了有贝多芬、倍利俄兹、韦伯、门德尔松以及瓦格纳的作品外，占有突出地位的还有一些歌剧与类似的乐曲的集成曲，但直到1879年，部分地由于圣卡洛斯剧院的公司同音乐家的职业联合会彼此发生隔阂，才由该联合会发起，由“六月二十四日管弦乐队”举办了一系列的“古典音乐会”，指挥者是一些著名的外国大师，如弗兰西斯科·阿申霍·巴尔比埃里、艾杜阿尔·科隆纳、达尔茅、布雷敦和鲁道尔夫，这些音乐会大受公众欢迎，直到1888年为止（在此之前，有过约瑟芬娜·阿曼的“维也纳音乐会”和由路德维希·冯·布伦纳指挥的在普里斯马戏场的几次音乐会的奇特经历［见维依拉1900年著作，第一卷，第27—28页，第91—95页及第345—346页］）。

浪漫主义以及民族主义诉求

欧洲音乐浪漫主义之传入葡萄牙，正如前面我们已经看到的，主要是通过罗西尼、多尼切蒂、贝利尼和维尔第的音乐剧

(维尔第的作品从1843年起传播，第一次上演的是《那布果》)、古诺的"浮士德"(1865年在圣卡洛斯剧场首演)以及梅耶贝尔的"大歌剧"(grand opéra)(1850年与1854年分别上演《预言家》与《胡格诺教徒》；1869年上演有瓦斯科·达·迦马出场的《非洲女郎》[该剧院在19世纪的简史，请见兰贝尔蒂尼1914年著作，第2447—2456页]。反之，日耳曼系的音乐文化则处于萌芽状态，直到19世纪末叶都很少在集体的音乐意识中有所反映：1883年，圣卡洛斯剧院的撰史人弗兰西斯科·达·丰塞卡·贝内维德斯仍然可以这样写：

> 对高级音乐的爱好有了增长[…]尽管公共当局对此漠不关心，而且葡萄牙许多教师们持无能而又反对的态度并且对古典音乐所知甚少。对莫扎特、海顿、贝多芬、舒伯特、门德尔松的高超作品加以赏识的这一团圣火，在葡萄牙是由一小批业余爱好者、出色的演奏者保持着的，他们以爱和智慧，在欧洲的这个角落，给德国的大师们的力作赋与了生命[见贝内维德斯1883年著作，第415页]。

像霍夫曼、蒂克或瓦肯罗德那样在器乐方面从事抽象的理论探讨，这在葡萄牙文学来说几乎是完全没有的事，这样一种情况，一直继续到文化与思想的参照对象发生革新的时代才发生变化，这个时代开始的象征，就是所谓"科英布拉大辩论"(1865—66年)和"俱乐部讲演会"(1871年)。因此，在最初阶段(这个阶段的作品实行了自浪漫主义的最后一点延长向实证论及自然主义思想的过渡)，是由安德罗·德·肯塔尔和埃萨·德·克罗兹这样的作者首先发轫，试图以一种毫无系统的方

式从理论上接触一下“绝对音乐”的问题：

> 只有音乐这个仙女，才可以找到纯粹精神的语言。她的两个最突出的特点，都是用来完整再现两大表现，一个是大胆摸索但没有把握，一个是多愁善感郁悒忧闷。这两大性格，一方面是多变，是无限的自由，不仿效大自然任何一种已定的形式，而只是一种理想中的关系，因此，它可以按无数不同的意义来解释，可以升高、下降、在千百种感情中摇摆不定，而又满足所有这些感情。再也没有什么表现能更恰到好处地表达思想与现代信仰的那种飘浮的、不确定的状态、思想的涨潮，零乱的但又多变的欲望的涨潮，潮水漫出这些壮志凌云的心灵——而另一方面，是呼声的格外升高，是旋律同哭声的反差对比，是由叹息构成的和声，反复出现的尺度，像一颗怀旧的心当中去而复来的回忆，这一切都唤醒并且以巨大的力量在展开灵魂的秘密病症、哀伤、长久的裂痕，总之，是郁悒忧闷［见肯塔尔 1866 年著作，第 v 页；1895 年著作，第 25—27 页］。

但是，这一种美学意识（再加以这方面缺乏强有力的思辨传统），无论对于大多数公众的喜爱或是对于葡萄牙音乐家们的实践，似乎都没有起多显著的影响。浪漫主义的想象中是有若干构成成分的，但在这些成分当中，我国的作曲家们似乎明确地偏重感伤主义与英雄主义（它一般同激昂的爱国精神联系在一起），而轻视了幻想成分与传奇成分（也从这个角度追随了意大利的歌剧文化）。

如何建立一种明确的“本国”音乐，这个问题，是所有浪漫主义都共有的，它也影响到 19 世纪葡萄牙作曲家们的一部分作品，这个问题，就是在上述背景中出现的，虽然正如我们往

后会看见到的，这个问题并没有马上促成了一些具有无可争议的审美影响的作品的产生。但是，将“保存”在民间音乐中的本国旧传统加以恢复的问题，在我国浪漫主义文学的若干作者身上也若隐若现，迦雷特（编了《罗曼曲与歌曲总集》，其第一卷于 1843 年出版）即为一例，这个问题还使得一些民间音乐得到采集与刊印（例如若昂·安东尼奥·里巴斯于 1857 年出版的《葡萄牙民族音乐集》）；例如安东尼奥·费利西亚诺·德·卡斯蒂略在其《山中大祭坛》中写道：

> 有了山中之诗，有必要也提一下山中之音乐。
>
> 山中之音乐几乎全是古老的：其中许多简直可以说是极古老的；它保存了纯粹的原始味，把它表现出来。它同语言、服装、风俗是一致的；它本来可以是现代本国歌剧的作曲家们去好好请教的卜卦。他们这样做，就可以让我们的耳朵听得舒服些，因为我们的耳朵多年来听惯了奇腔怪调、高声尖叫，但如果听到我们自己创作的动人的独特乐声，仍然更为顺耳，更加舒服［…］。
>
> 什么罗西尼、贝利尼、多尼切蒂，他们爱什么都可以；他们甚至干什么都可以（如果只能如此的话），就让他们大搞特搞这些喜剧和滑稽剧，由我们血统的人用我们的姓名来讲话。但是，有时候［…］也该让我们听一听自己本国人嘴里唱出一些提醒我们记起自己心灵的小曲的东西，这些小曲即使在记忆中已经泯灭之后，仍然在心中某处保存着一线生机，一有动静，马上又复苏［见卡斯蒂略 1846 年著作，1905 年本，第 74—75 页］。

终 19 世纪之世，并不乏葡萄牙（及外国）作曲家的本国主题歌剧，或者更具体地以葡萄牙浪漫主义文学作品为根据的歌

剧，但是，由于缺乏适当的戏剧体制，这些作品大部分是以意大利语的脚本为根据而且（往往是勉强地）由圣卡洛斯剧院与圣若昂剧院的意大利抒情剧团来演出的（一个个别的例外就是由安东尼奥·路易斯·米罗根据亚历山大·埃尔库拉诺的葡文脚本谱曲并在 1844 年在爱乐学院首演的《王子们在休达》）。这一个潮流中的一些突出的事例，除了几本《伊内斯·德·卡斯特罗》（这是一个具有丰富戏剧传统的主题，但它的"民族主义"意义是成问题的）外，还有弗兰西斯科·德·萨·诺隆雅（1820—1881）的《葡萄牙的比阿特莉丝》（Beatrice di Portogallo）及《圣安妮之弓》（L'arco di Sant'Anna），二者的首演时间分别为 1863 年与 1867 年（很有象征意义的是二者都是以迦雷特的作品为根据的），还有米格尔·安杰洛·佩雷拉（1843—1901）以亚历山大·埃尔库拉诺的脚本为根据的《欧里科或卡尔泰的长老》（1870 年首演）。两位作曲家都原籍北方，两人都很早就侨居巴西，他们在巴西一定受到了那里的民族主义音乐运动的影响，这个运动由于 1857 年帝国音乐与歌剧学院的成立而得到了确立；另外还有一件同样有意义的事实，就是他们二人一回到葡萄牙后，都是在大概比圣卡洛斯剧院的观众更为易于接受民族主义诉求的波尔图公众当中得以确立自己作为作曲家的地位（萨·诺隆雅的上述歌剧在圣若昂剧院大获成功，他的《欧里科》一剧在里斯本受到冷遇，但 1874 年在波尔图的剧院中却同样大获成功）。有一位观察家在萨·诺隆雅的第二个歌剧于里斯本首演时评论说：

咱们暂且忘掉一下诺雅隆是葡萄牙人，先看清楚，看明白这位了

不起的曲调专家是个伟大的音乐天才。话说起来令人伤心，但是，不幸的是，在这里，尤其是在里斯本，这话仍然只能这样说。艺术作品和工业产品，如果有了本国的标志，一段时期就有不吃香的危险［安德拉德·费雷拉1872年著作，第262—263页］。

其实，诺隆雅的风格，在音乐上同当时意大利的中等水平作品并无区别，受维尔第模式的影响很明显［见辛布隆1990年著作，第95页及其后］；但是，上述批评家仍然认为“他作为作曲家的才智［…］略为被那种在半岛诗歌的心灵中十分特别突出的甜蜜而深沉的忧郁所触及”［见安德拉德·费雷拉1872年著作，第268页］。除上面提到过的那些歌剧之外，诺隆雅（他后来于里约热内卢去世）还写了许多喜剧歌剧、集成剧以及若干小提琴与钢琴的技巧乐曲（他作为小提琴家，曾在自己职业生涯的早期多次到美国、南美洲和英国举行巡回演出，十分成功）。至于米格尔·安杰洛·佩雷拉，他是在葡萄牙和巴西很受欢迎的钢琴家，他留下的作品当中，包括有两部未出版的歌剧、大合唱《路易斯·德·卡蒙斯》、交响乐《阿达马斯托尔》、室内乐、钢琴曲等等。

但是，19世纪葡萄牙作曲家所进行的多多少少有民族主义精神的创作活动中，产品最多的是在喜剧歌剧这一民间体裁的范围。作出范例的，似乎是意大利人弗隆多尼（他的作品中有《玛利亚·达·丰特》）1844年在伯爵路剧院上演的以西尔瓦·列阿尔的剧本为依据的滑稽剧《吻》，这是“使民间戏剧的音乐带有民族格调的一次十分成功的尝试”［见维依拉1900年著作，第一卷，第434页］，它大受公众欢迎，后来又有《猎人》及其他滑稽剧，也

大受欢迎。1845年，若昂·基列尔梅·达迪经过在该剧院导演了一批喜剧歌剧剧目之后，到了拉朗热拉喜剧院去首演他自己的喜剧歌剧《劫贼》，后来，一直在法罗波伯爵的剧院，继续演出了《漫游欧洲》（“戏剧抒情的怪异行为”）和《管风琴师》（这出剧是用法语演出的），演出时间分别为1851年与1861年。定居于葡萄牙并同样得到法罗波伯爵保护的西班牙血统作曲家安东尼奥·路易斯·米罗，1848年在体育馆剧院上演了《侯爵夫人》，不久之后又上演了《十人会议》，次年又演出了《多情的老年》，这一出戏带有明显的民间性质，大受欢迎，好几个时期都曾重演，直到1857年［见维依拉1900年著作，第二卷，第93—94页］。

但是在葡萄牙的喜剧歌剧的剧目中占据执牛耳地位的，是若阿庚·卡济米罗·儒尼奥尔（1808—1862），他是个心机灵巧、随机发挥的才能很强的作曲家，他丰富的作品有相当大一部分是采用轻松体裁的。1845年时，弗隆多尼的《吻》一剧成功余波未平之时，卡济米罗·儒尼奥尔就为费尔南多国王的诞辰谱写了滑稽剧《一双手套》，在尚未竣工的玛利亚剧院演出；在体育馆剧院、费尔南多剧院、伯爵路剧院和杂剧剧院，他继续他的职业生涯，一直大受公众欢迎（《诺尔玛的尝试》、《蒙特罗之役》、《鸦片与香槟》、《空气的女儿》、《魔鬼的彩票》，等等），这些剧将喜剧歌剧、滑稽剧、集成剧、音乐喜剧以及葡萄牙最初的一些活报剧（revista）（这是50年代初期传入的一种剧种）集为一体。被后代称为杂乱无章而又天才的名士派艺术家的这位作曲家（也有人称他为平庸的音乐匠，看法见仁见智），特别引以为自豪的是他的音乐戏剧创作的民族性（他是同迦雷特、西尔瓦·列阿尔、门德斯·列阿尔、保罗·米多西、科斯塔·卡

斯开斯、儒利奥·塞扎尔·马沙多合作的)；他在自己写于1860年的自传中，特别强调指出：

> 我的一切曲作，都总是离开我的一切前人与今人所聚合的中心。葡萄牙的诗句是我的儿子；在我之前，谁都没有这样写过[…][见维依拉1900年著作，第一卷，第242页]。

卡济米罗是个铁杆的米格尔派，又是里斯本大教堂的礼拜室司乐长（他还曾是长老神学院的最后一批教师之一若泽·马尔克斯修士的学生)，他也留下了大批圣堂音乐作品，其中有一些曾长期在葡萄牙的教堂中歌唱（《圣母受孕子夜祷》、《芸香弥撒》、《圣周三、四、五日课》、一首“清唱的”[a cappella]《信经》[Credo]、一首《圣母悼歌》[Stabat Mater] 等等)，这些曲子是经院哲学对位法传统的残余同多尼切蒂及维尔第的追随者的音乐剧审美观的一种奇怪的混合的产物。

弗兰西斯科·诺尔贝尔托·多斯·桑托斯·平托（1815—1860）也谱写宗教音乐，但他获得的特别声誉，是作为替圣卡洛斯剧院的剧本及为数极多的芭蕾舞谱写音乐的作曲家（这些乐谱事后被外国歌舞专家们带到了别的国家)。他还留下了30多首管弦乐序曲（其中第8首是因李斯特路经里斯本而献给李斯特的)、各种乐器的独奏曲与合奏曲、钢琴伴唱曲等等。从1857年起，他担任圣卡洛斯剧院的指挥。

这一时期值得一提的另外一些作曲家有：曼努埃尔·因诺森西奥·利贝拉托·多斯·桑托斯（1805—1887)，他是王家礼拜室司乐长和王子们的教师，曾写过一些歌剧（《伊内斯·德

·卡斯特罗》[Inès di Castro]、《第乌之围》[L'assedio di Diu]和宗教音乐；波尔图人若泽·埃尔内斯托·德·阿尔梅达(1807—1869)，曾写过一些由小提琴与大提琴随意（ad libitum）伴奏的钢琴奏鸣曲和为波尔图爱乐乐社谱写的《大管弦乐队交响乐》；弗兰西斯科·沙维埃尔·米戈尼（1811—1861）是钢琴家，接替邦腾普担任音乐学院院长，自1843年起任圣卡洛斯剧院司乐长，他分别于1852年与1854年在这剧院上演了歌剧《桑皮埃罗》与《莫卡纳》；前面已提到过的若昂·基列尔梅·达迪（1813—1887）也是个有造诣的钢琴家（他曾在1845年有过与李斯特在一次音乐会上同台演奏的殊荣），他除了谱写过一些意大利歌剧和上面提到过的喜剧歌剧外，还谱写过一些大合唱和其他声乐乐曲、钢琴曲和一首纪念梅耶贝尔的管弦乐《挽歌》；欧仁尼奥·蒙退罗·德·阿尔梅达（1826—1898）是音乐学院的和声学教授，翻译过法籍捷克作曲家兼音乐理论家哈（Reicha，原捷名 Antonin Rejcha，1770—1836）的论著，谱写过圣堂音乐，曾多年任伯爵路剧院乐团指挥并为该剧院写过大量的戏剧音乐乐曲；基列尔梅·科索尔（1828—1880）是著名的大提琴家，对里斯本的音乐生活起过重大的促进作用，自1864年至1873年任圣卡洛斯剧院的经营人，曾写过一些管弦乐序曲、喜剧歌剧、弥撒曲、大提琴幻想曲等等；卡洛斯·布拉芒（1835—1874）被认为是卡济米罗在戏剧音乐方面的接班人；波尔图人安东尼奥·卡内多（1838—1899）、若泽·坎迪多（1839—1895）及弗兰西斯科·阿尔维斯·连特（1851—1891）；还有弗兰西斯科·阿尔瓦伦加（1844—1883），他在许多为轻松戏剧写的作品中，企图取得“葡萄牙的奥芬巴赫”的称号，在巴西得

到很大的成功。原籍波兰的声乐教授古斯塔沃·罗曼诺夫·萨尔维尼于1858年在波尔图定居，他在1865年出版了一本奇怪的《葡萄牙音乐乐曲集》，有他自己根据迦雷特、苏阿雷斯·德·巴索斯等人的诗谱写的乐谱，这是一次为葡语声乐艺术打下基础的很有意义的尝试，正如在其有趣的序言中所说的：

> 我们在葡萄牙唱歌、从意大利标准来看会是唱得够好的，使我们自己感到高兴，我们就可以逃避那个正义的指责，说我们和土耳其是欧洲仅有的两个国家（葡萄牙是没有国家的抒情戏剧的），竟瞧不起本国的语言，认为它不能以和谐的抑扬顿挫来表达出心灵的激情并用歌声的翅膀把心灵高高送到理想那里，这个理想使心灵爱上无限天地的神秘高处［见萨尔维尼1865年著作，第3页］。

器乐家当中突出的，除了上面提到过的之外，有钢琴家欧仁尼奥·马佐尼（曾在巴黎是马尔蒙特尔的弟子）、奥利维拉·杜阿尔特子爵、安东尼奥·索列尔（他也是钢琴曲的作曲家），特别是阿尔杜尔·纳波利昂（1843—1925），他生于波尔图，自1868年起定居里约热内卢，还得到过李斯特的指点，在国际上作为演奏家有出色的表现（他也留下大量的作曲创作）；小提琴家卡埃坦诺·若尔丹尼、维琴佐·蒂托·马佐尼、安杰洛·卡雷罗和安东尼奥·纳尔西索·皮塔；大提琴家若昂·若尔丹尼（也是作曲家）、科索尔及若泽·奥古斯托·塞尔日奥·达·西尔瓦；长笛演奏家若泽·迦祖尔·儒尼奥尔和安东尼奥·若泽·克罗内尔；单簧管演奏家拉法埃尔·克罗内尔（前者的兄弟）；巴松管演奏家奥古斯托·奈伊巴尔特，他也是将萨克斯管引进葡萄牙的人。

五、20世纪

“既有理性又有鉴赏力”

自1870年至世纪末的这些岁月，在葡萄牙若干方面的生活中，是一个对外开放的时期，这种开放，由于交通通讯的进步而成为可能：在60年代，葡萄牙同欧洲有了铁路交通，而同时国内又在发展着电报网和运输网，这是“进步”的首要条件，这种进步，不可能不在艺术活动层面也产生其后果。在知识界方面，革新的劲头来自所谓“70年代的一代人”，用一位历史学家的话来说，这一代的成员们是“欧洲的、现代的、空气清新的自由主义在葡萄牙的代表人物，努力要使国家摆脱工业上、商业上与政治上的不发达状态并使之投入以产业革命、资产阶级优越地位及议会制度为基础的新社会中[…]。对于外国的影响，19世纪70年代的一代人表现出对于法国作家勒南（Joseph Ernest Renan，1823—1892）（圣经批判）、米什莱（Jules Michelet，1789—1874）（日耳曼主义）、雨果（Victor Hugo，1802—1885）（争取自由、进步）和巴尔扎克（Honoré de Balzac，1799—1850）特别敏感，而这些人又是传播另一些带德国或英国色彩

的影响的”[见奥利维拉·马尔克斯 1986 年著作，第 138 页]。由于英国的最后通牒事件使民族“复兴”的希望破灭（1890年）后，对政治制度的不信任更为厉害，社会主义与共和制的思想进一步传播，引发了波尔图 1 月 31 日的暴动（1891 年）和刺杀国王事件（1908 年），并终于导致了共和国的成立（1910年）。

随着人员和思想的流通，对于葡萄牙比之“文明”世界的“落后”（埃萨·德·克罗兹的《马亚一家》中卡洛斯·达·马亚说：“从外面回来一看，这简直是可怕”）的认识更加深了，当时最优秀的文学中明显反映出了某种从洋派的角度对风度与文化加以高雅化的向往，而巴黎、伦敦和柏林则比以往任何时候都更加成为这种向往的主要的标兵；当时知识界的主要风气是实证主义的，与这种风气相联系，在葡萄牙音乐领域，也就开始了历史学与民族学的研究，出现了若阿庚·德·瓦斯孔塞洛斯、索乌萨·维特尔波、埃尔内斯托·维依拉、米格尔·安杰洛·兰贝尔蒂尼与安东尼奥·阿罗约的著作（也不能忘记特奥菲洛·布拉加和雷伊特·德·瓦斯孔塞洛斯在民族学方面的贡献）。在专门的音乐报刊方面，也出现了一些有质量的期刊，如由奈伊帕尔特出版社出版的《安菲翁》（1884 年）以及由米格尔·安杰洛·兰贝尔蒂尼主持的《音乐艺术》（1899 年）。

国内两大城市音乐生活的演化，是“世纪末”的社会与思想变化的一个例证。在波尔图，小提琴家、教育家与音乐学家贝尔纳尔多·瓦伦丁·莫雷拉·德·萨（1853—1924），他曾在柏林师从著名的小提琴教师兼演奏家姚阿辛（Joseph Joachim，1831—1907），是个热烈的瓦格纳信徒，他在组织若干音乐会社

当中起了重要的作用。他本已参加前面提到过的四重奏会社，又在 1881 年成立了“波尔图歌咏社”，该社多方面的活动表现为举行一些合唱、交响乐与室内乐演奏会，活动范围远远超出了本身名称所定的宗旨；1883 年，他成立了一个室内乐会社，次年又成立了一个四重奏乐队，以莫雷拉·德·萨四重奏队而著名，著名的女大提琴家基列尔明娜·苏吉亚（1878—1950）也参加了这个乐队，当时她刚开始职业生涯，不久之后就闻名于国际；从 1900 年起，莫雷拉·德·萨就指挥民众音乐会音乐联合会的交响音乐会，从 1906 年起指挥弦乐器教师音乐联合会的交响音乐会，两种音乐会都是在金鹰剧院举行，他还对 1917 年波尔图市立音乐学院的创立作出了决定性的贡献［见拉瑟尔达 1917 年著作，第 78—84 页］，这所音乐学院的教学课程大纲成了国立音乐学院改革（1919 年）的蓝本。用洛培斯—格拉萨的话来说，“波尔图之所以有它的音乐历史上的最辉煌的一段时朝，之所以有人举办了一些事业使这个北方之都执掌了牛耳，成为葡萄牙的音响艺术文化的中心，要多亏他的不懈的活动和他的进取心，他的这些品质是同他百科全书式的知识和他百折不挠的性格相辅相成的［见波尔巴及洛培斯—格拉萨 1958 年著作，第 257—258 页］。1910 年，钢琴家莱蒙多·德·马塞多（1880—1931）从他留学的莱比锡音乐学院回来后，也在波尔图创办了交响乐音乐会会社。

在里斯本，王家音乐爱好者学院，在葡萄牙音乐生活的发展中也是一个决定因素。它是 1884 年由一批著名的乐迷创立的，国王路易斯是它的名誉会长，所以冠之以“王家”之名，它“宗旨是通过正规的课程、交响乐演奏会、讲座等来传播对于优

美音乐的爱好”［见波尔巴及洛培斯—格拉萨1956年著作，第9页］，它导致了一个先是由菲利浦·杜阿尔特后来又自1887年起由德国小提琴家及指挥维托尔·胡斯拉指挥的管弦乐队。这所学院很快就变成了另一所平行的音乐学院，葡萄牙音乐家好多名人都与它的教学工作有关，如钢琴家亚历山大·雷伊·科拉索［该学院的简史，见波尔巴与洛培斯—格拉萨的相应笔记］。雷伊·科拉索（在马德里、巴黎与柏林受教育，自1887年起在葡萄牙定居）和维托尔·胡斯拉等人也对80与90年代大力提倡对室内乐的爱好起了很大作用，后来米格尔·安杰洛·兰贝尔蒂尼的室内乐会社（它是第一个设立这类体裁的作曲比赛的，这种比赛于1908年使年青的路易斯·德·弗雷塔斯·布朗科脱颖而出）又从1899年起把这种爱好接了过来。

早在20世纪初叶，种种音乐会会社就纷纷出现，而且多次有过试图要举办正规的交响音乐会系列，这个运动是效法法国和德国的范例，而且部分地是为了填补共和制成立后不久圣卡洛斯剧院关闭而在首都音乐生活中形成的真空。例如出现了里斯本音乐会会社（1917年），是维安纳·达·莫塔、兰贝尔蒂尼、路易斯·德·弗雷塔斯·布朗科等人为了传播交响乐与室内乐而创立的，还有全国室内乐会社（1919年），其艺术指导是小提琴家儒利奥·卡尔多纳，该会社虽然名称只限于室内乐，但对传播合唱交响曲目（指挥是费尔南多·卡布拉尔）也起了很大作用。自1901年起同样由于兰贝尔蒂尼的发起，里斯本开始有某些重要的欧洲交响乐团体来访，例如由阿尔图尔·尼基什（1901年）和里哈尔德·斯特劳斯（1908年）指挥的柏林爱乐乐团、由卡米耶·舍维雅尔指挥的拉穆勒管弦乐队（1905年）和

由约瑟夫·拉萨尔指挥的慕尼黑爱乐乐团(1901年);所有这些管弦乐队的节目单上,占有突出地位的是华格纳音乐剧当中最烩炙人口的片段,此外还有巴赫、斯特劳斯和德彪西交响乐曲目中当时一些尚未为人熟知的作品[见维依拉·德·卡尔瓦略1984年著作,第325页]。批评家阿德里亚诺·梅雷阿是这样描写1901年柏林爱乐乐团的历史性演出的:

> 爱尔管弦乐队出色地演奏了贝多芬的《雷奥诺拉》后,就已经在听众心目中牢牢树立了形象,随着它将安排得十分完善的节目单上一个个节目演奏出来,就更加博得公众的赞叹,以至于这种一直以热烈掌声为表现形式的赞叹终于达到了热烈到如醉如狂的规模。
>
> 在圣卡洛斯剧院中这种对不以声带为演奏手段的音乐艺术家的欢迎,我们觉得简直可以认为是一件轰动一时的事件[见梅雷阿1943年著作,第1页]。

同时,同一位兰贝尔蒂尼又致力于成立一个葡萄牙大管弦乐团(1906),但他并未成功。因此,活动进行得比较稳定的第一批里斯本管弦乐队,已经是共和制成立后由西班牙指挥彼得罗·布兰奇(自1911年起)指挥的葡萄牙交响管弦乐团,它是在共和国剧院(前阿梅莉亚剧院,现圣路易斯剧院,落成于1894年)以及里斯本交响管弦乐团,它(自1913年起)是由在莱比锡音乐学校受教育的大卫·德·索乌萨在新落成的波利特阿马剧院中指挥的。不过,著名的指挥弗兰西斯科·德·拉瑟尔达虽然曾于1923年试图成立另一个看来艺术水平相当高的管弦乐队(里斯本爱乐乐团),但这试图并不那么成功。

与此同时，歌咏运动也有了某些发展。据“新闻日报”的一篇文章，早在1863年对巴黎进行的一次访问时，“艺术家国王”费尔南多二世就“同罗西尼以及其他一些音乐界名人会谈多次，要研究如何在葡萄牙也设立一些曾对法国和德国老百姓的教育和道德起如此重大影响的合唱团组织”（见特舍依拉1986年著作，第285页]。意大利人弗隆多尼在他的职业生涯末期也曾关心想在葡萄牙树立合唱之风，但未成功。除了初期的音乐爱好者学院及波尔图歌咏社之外，从事声乐活动的，还有由旧普罗恩萨伯爵夫人主持的歌咏音乐会艺术会社以及阿尔贝尔托·萨尔蒂教授的“咏唱者学堂”(Schola Cantorum)；在科英布拉，若昂·阿罗约早在他的学生时代就是“学院咏唱团”(Orfeão Académico)的创始人，这种活动后来由安东尼奥·乔伊斯继续进行下去。

在歌剧方面，圣卡洛斯剧院的体制模式受到更加强烈的质疑，它之未能成为本国歌剧的一所剧院也受到更多的批评，因此，例如作家费亚略·德·阿尔梅达在该剧院100周年之际(1893年）表示：

> 归根到底，即使从音乐的角度来看［…］，圣卡洛斯剧院对于消除本国艺术的退化与从宗教上培养人们的感情，究竟起了什么作用呢？经过这么多年的对抒情戏剧的津贴之后，有没有哪一次能看到，在这种津贴的影响下，那些到圣卡洛斯剧院来观剧的常客们当中出现了什么精雅的审美观、有教养的音响判断力、对大师们的天才作品的一种哲理性的强烈热情？圣卡洛斯剧院在它100年的业绩中，它所抱有的音乐激情，说句公道话，向来都只不过是无谓的喧喧嚷嚷，由

捧场的票友发动，出自对某个吃喝玩乐的歌手的个人好感，出自对某个扭扭捏捏的旦角的美貌的倾心，或是由于经营人免费赠送了入场券［见阿尔梅达 1933 年著作，第 266—267 页］。

其实，国家对圣卡洛斯剧院的津贴，早在 1892 年就取消了［见贝内维德斯 1902 年著作，第 81—82 页］；同时，在新的审美潮流的压力下，经营者也被引向对剧院的节目配置作出重大改动。世纪结束时的一大新闻，就是从 1883 年开始（《罗恩格林》）引进了瓦格纳的戏剧，并且还引进了写实主义的歌剧（马斯卡尼的《乡村骑士》[Cavalleria Rusticana] 于 1894 年上演，列昂卡瓦罗的《小丑》[Pagliacci] 于 1896 年上演）以及普契尼的歌剧（《曼侬》[Manon Lescaut] 于 1894 年上演，与维尔第的《法尔斯塔夫》[Falstaff] 的首演同年）；同时，法国剧目（比才、马斯内、贝利俄兹、安布鲁阿兹·托马、圣桑）有了更大的影响，到 1909—1910 年间达到鼎盛时期。圣卡洛斯剧院作为一所“意大利剧院”参加了（自 1871 年以来的）在意大利传播瓦格纳作品的运动，特别是从 1892—1893 年以来，在经营者弗雷塔斯·布里托的指引下，有了一股崇拜瓦格纳的浪潮，其最高峰为《四部剧》（Tetralogia），是用德语演唱的，演出之前，通过许多出版物及演讲来作入门介绍，这是 1908—1909 年演出季节的事（同时也确定了意大利剧团在剧院中垄断地位的终结）。同时，在可容纳近 6 千座位（圣卡洛斯剧院仅有近一千个座位）的“娱乐剧场”（Coliseu dos Recreios）（1890 年落成）里举行戏剧季节表演，又使葡萄牙在歌剧表演领域中出现了前所未有的“群众文化”的大场面。

当时所有“进步”的音乐家与批评家（莫雷拉·德·萨、维安纳·达·莫塔、阿朗·德·拉瑟尔达、安东尼奥·阿罗约）纷纷热烈推崇瓦格纳的作品，称之为“思想的艺术”，这种情况，引起了彼此矛盾的反应，最终在“内行人”观众与“俗众”爱好之间划出了明显的裂痕，同时又加强了对音乐剧的现实雷同性的认识。尤其是从20年代起，瓦格纳简直成了葡萄牙意识形态论战的关节点：一方面，无政府工团主义的《战斗报》(A Batalha）上，西格弗里德这个人物［瓦格纳连环歌剧《尼贝龙之指环》的第三部《西格弗里德》的主人公，大无畏，铸接了父亲留下的断剑杀死巨人法夫纳——译注］被拿来当作工人革命英雄的象征，而另一方面，在保守派那里，则以帕尔西法尔［瓦格纳另一歌剧《帕尔西法尔》的主人公，是个无真无邪的傻子，但只有他才可以去取回被魔法师克令索尔夺去的那支曾刺伤耶稣圣体的圣矛。他抵御了女巫孔德里的诱惑，夺得了圣矛，并用圣矛触圣杯骑士之王安福尔塔斯原已无可救药的伤口使之霍然而愈——译注］为鲜血淋漓的祖国的救星的神秘形象，这个形象很快就被利用来作为一块垫石，支撑一种弥赛亚式的、塞巴斯蒂昂式的政治哲学，以“总统国王”西多尼奥·派斯为样板［见维依拉·德·卡尔瓦略1984年著作，第187—194页]：

> 青年们！当明天你们抱着不折不挠的信念走下这个精神的山头［指科英布拉大学］时，我希望你们能像那天真无邪的帕尔西法尔那样在巫师克令索尔的魔法花园中抗拒住女巫的诱惑，能以青年人的勇猛从无知的手中夺回那支神妙的圣矛，用圣矛接触并救好祖国的创伤！［见卡洛斯·马利埃罗·迪亚斯：《向青年的号召》同著，第

191—192 页]。

圣卡洛斯剧院的活动于 1912 年被打断，1919 年又恢复，这次恢复是经过葡萄牙宣传会社之手的，西多尼奥·派斯政府把这剧院无偿交给该会社经营。在当时由经营人埃尔科勒·卡扎利所组织的演出季节期间，节目单上包括有《帕尔西法尔》(1921)、《波里斯·果杜诺夫》(1923)、《玫瑰骑士》(1924) 的首演，其后又有德彪西的《佩列阿斯与梅丽桑德》于 1925 年首演［见同著，第 214—220 页］。

由于环境条件不佳，当时最优秀的葡萄牙专业歌唱家的职业生涯（有时候是辉煌的生涯）主要是在国外度过的：这些人当中之佼佼者有安东尼奥与弗兰西斯科·德·安德拉德兄弟(后者在世界上被当作当时的“唐·乔万尼”而受到推崇、毛里西奥·本萨乌德、弗兰西斯科·德·索乌萨·寇汀约、玛利亚·儒迪色·达·科斯塔及雷金娜·帕契尼［见莫楼 1981 年及 1984 年著作］。

而另一方面，葡语的音乐剧传统并没有完全泯灭，但由于缺乏一所真正的声乐学校，所以只由一些未经科班音乐训练的歌手演员来从事；儒利奥·塞萨尔·马沙多对于这些剧的艺术素质曾不无讽刺地加以评价：

> 倒不是说三一剧院唱得差，我甚至认为，从未培养过自己的歌喉的演员，竟能对付这么多的小歌剧、说唱剧、喜剧歌剧，这是令人吃惊的。他们不是唱得差，他们是在弥补凑合。［见马沙多 1875 年著作，第 205 页］。

80年代，西里亚科·德·卡尔多佐则更加积极在波尔图的巴凯特剧院与阿丰索剧院鼓励一些喜剧歌剧剧团的演出，演出剧目包括（在后面的那所剧院）《卡门》、《魔鬼修士》和《自由射手》（在国内首演），而在里斯本，路易斯·费尔盖拉斯则同演出商阿丰索·塔维依拉合伙，于1909年在三一剧院组织了公众所喜爱的用葡语演出的歌剧。同时，各种形式的“轻松”音乐剧也很繁荣，其中心在“大路剧场”（1888年落成），此外还有伯爵路剧院、体育馆剧院与三一剧院［至于第一共和时期，见奥利维拉·马尔克斯1981年著作，第419—422页及第466页及其后］。

世纪末与现代主义

维安纳·达·莫塔于1917年对歌剧早在20世纪初叶就在葡萄牙音乐生活中起的重要作用加以评论时，以一种道德教化的观点写道：

> 歌剧在葡萄牙占据的高高在上的霸主地位，使得人们直到今天仍然将这种体裁视为音乐最高的体裁，视为一个歌唱家所唯一值得学习的东西。一个葡萄牙作曲家的最高壮志，就是创作歌剧。这真是我国歌唱家与音乐爱好者的智慧水平的一个可怜的表现，他们对一些歌剧的片段如醉如痴，这就暴露了他们连戏剧文学本身最有价值的部分亦即一个人物、一部剧的构成，都毫不明白［见维依拉·德·卡尔瓦略1984年著作，第183—184页］。

的确，当时大多数葡萄牙作曲家的主要活动，都是在歌剧

方面。他们当中有：若泽·奥古斯托·费雷拉·达·维迦，他是阿尔内罗子爵（1838—1903），曾于1876年在圣卡洛斯剧院演出《青春之灵丹》（L'elisir di giovinezza），1885年又在同一剧院重演但作了彻头彻尾的修改，并改名为《流浪女》（La derelitta），他还留下一部未出版的歌剧《唐·比巴斯》（Dom Bibas），是以亚历山大·埃尔库拉诺的《傻子》（O bobo）为蓝本的；弗列德里科·基马良伊斯（1849—1918）是《贝阿特莉丝》（Beatrice）的作者，该剧1882年上演，但不大成功；弗兰西斯科·德·弗雷塔斯·迦祖尔（1842—1925）以迦雷特的剧本为根据谱写了《路易斯·德·索乌萨修士》（Fra Luigi di Souza）（1891），他也是个多产的宗教音乐与器乐作曲家；奥斯卡尔·达·西尔瓦（1870—1958 是有名的钢琴家和钢琴作曲家，往后我们还要再谈到他，他写的"抒情叙事曲"《梅西亚夫人》1901年在"娱乐剧场"演唱时得到了不寻常的成功；若昂·马尔塞林诺·阿罗约（1861—1930），他在君主制的末期是个抛头露面的演讲家与政治家，又是一位有相当才华的业余作曲家，曾根据卡米洛·卡斯铁洛·布朗科的写词谱写过一份"瓦格纳式"作品《爱情与毁灭》（Amore e perdizione），1907年在圣卡洛斯剧院演唱，后来又在汉堡再演获得成功，还有第二部歌剧《列奥诺拉·特雷斯》（Leonora Telles），但未能上演；埃尔米尼奥·德·纳西门托（1890—1972）是样样题材都有作品的多产作曲家，曾谱写《马利安娜修女》（Sóror Mariana）（1918）；还有鲁伊·库埃略（Rui Coelho）（1892—1986），他在柏林曾师从马克斯·布鲁赫和洪佩尔丁克，后来成了本国歌剧的最坚持不懈的鼓吹者，他的作品中有《公主的晚会》（1913

年)、《克里斯法尔》(1920年)及《贝尔基斯》(1928年，于1924年在马德里的一次比赛中获奖)，他也谱写过大量的具有民族主义战斗色彩的交响乐与室内乐作品，此外也有芭蕾舞乐曲（自1912年起，其中有《铁鞋公主》)。葡萄牙小歌剧及喜剧歌剧的传统，其出色的代表人物是波尔图人多明戈斯·西里亚科·德·卡尔多佐（1846—1900)，作品有《镇长的驴子》(1891年)及《巴里加一家的祖居》(1892年)，是以热尔瓦济奥·卢巴托与若昂·达·卡马拉的脚本为蓝本的，继他之后的，是菲利浦·杜阿尔特（1855—1928）和路易斯·菲尔盖拉斯（1862—1929)。

但是，那个时代最重要的两个抒情作曲家，无疑是阿尔弗雷多·凯尔和奥古斯托·马沙多。阿尔弗雷多·凯尔（1850—1907）父亲是德国人，母亲是阿尔萨斯人，他在世纪末叶时的葡萄牙文化中占有突出地位，是个多才多艺、学贯多国的业余艺术家的完美典范，他的绘画与作曲造诣都十分引人注目。他先在轻松的音乐剧体裁上作了一次尝试（《苏珊娜》，1883年在三一剧院首演)，又谱写了大合唱《祖国》、交响诗《宫庭中的一次狩猎》（1884年）和“抒情诗”《东方女人》（Les Orientales）(1886年)，然后在圣卡洛斯剧院成功地上演了以迦雷特的诗《白夫人》(葡文名 Dona Branca）为根据的歌剧《白夫人》(意文名 Donna Bianca）(1888年)；1893年在都灵的王宫剧院演出了他的抒情剧《伊莲纳》（以圣伊莉亚的传说为依据)，1896年又在里斯本重演；1899年上演了他的《山女》(其根据的台本是恩里克·洛培斯·德·孟东萨取材于卡米洛·卡斯铁洛·布朗科的一篇短篇小说)，这部歌剧，由于巧妙地搬出了下贝拉省的“山区”环境，就在历史上占了一席地位，被认为是

"第一部葡萄牙本国歌剧"，而其实这样的评价并不大确切（实际上，尽管印出的乐谱上将唱词的葡文放在首位，该作品仍是同其他作品一样是用意大利文创作的，而且应该承认，旋律乐谱，总的来说，更为适合意大利语的发音而不那么适合葡萄牙语的发音）。

从音乐上说来，《山女》（是献给马斯内的，凯尔在巴黎同他有交往）与其说取材于民间音乐，不如说是吸收了近乎马斯卡尼的写实主义美学，它一直被乐意保留在葡萄牙歌剧剧目之中，虽然上演只是偶尔的。凯尔还留下了一些管弦乐队组曲、许多沙龙乐曲和几件应景作品，其中有《葡萄牙人》（1890年），是在英国最后通牒之际谱写成的，后来被1911年制宪会议宣布为葡萄牙共和国国歌（歌词作者为恩里克·洛培斯·德·孟东萨）。

同阿尔弗雷多·凯尔相反，在1901至1910年间任音乐学院院长的奥古斯托·马沙多（1845—1924），（他指导了这所学府中当时进行的重要改革），却是一个正牌科班出身的专业典型，而且他还具有那个时代的葡萄牙戏剧作曲家当中罕见的文化素养。他在里斯本开始学习时师从若阿庚·卡济米罗和若昂·基列尔梅·达迪，后来到巴黎继续学业时则师从拉文雅克和丹豪瑟尔，同时又和一些如马斯内（马斯内这位作曲家对他本人的风格起了举足轻重的影响）和圣桑那样的人物交往。他原先立志从事钢琴演奏，后来放弃了这个打算，就几乎全副精力从事作曲，第一次演出，是采取轻松的体裁，演出了"诙谐歌剧"《纳瓦拉的太阳》（1870），其他跟着来的，当中有《黄金十字架》（1873年）、《解冻》（1875年）、《马利亚·达·丰特》

(1879 年)。1883 年他的歌剧《洛里亚纳》(脚本取材于乔治·桑)在马赛的大剧院(Grand Théâtre)首演，后来又在里斯本重演；接着是在圣卡洛斯剧院演出了根据基斯兰佐尼的脚本谱写的历史大歌剧《多里亚一家》(I Doria)(1887 年)、根据列翁卡瓦洛的脚本谱写的《马里奥·维特尔》(1898 年)、根据戈利夏尼的脚本谱写的抒情喜剧《女市民》(1909 年)；还有几部葡语作品，如喜剧歌剧《山间剑客》、抒情滑稽剧《黑炭》和神怪剧《维纳斯》，这些都是葡萄牙音乐戏剧史上各个体裁的最优秀的范例。值得一提的，还有交响颂歌《卡蒙斯及卢济坦尼亚人之歌》，是为纪念诗人三百周年诞辰而作的，还有一首“抒情片段”《全年开花的玫瑰》，是以儒利奥·丹塔斯的著名剧本为蓝本的，首演时已是 1920 年了。

奥古斯托·马沙多也是钢琴曲与声乐曲的作者，他代表了对传统歌剧模式加以突破的一个得天独厚的契机，他自己的作品中总是不断地演进，这使他先是同比才、夏布里耶、夏邦蒂埃与马斯内的模式有某些特殊的相近之处，而终于自成风格，这风格的特点，就是其和声与管弦乐上的精巧，达到了葡萄牙戏剧音乐中前无古人的地步，而其为“轻松”戏剧谱写的作品，则更为稳妥踏实地实现了卡济米罗或凯尔的那个“民族主义”模式。他属于巴塔利亚·雷伊斯和埃萨·德·克罗斯的圈子，所以可以推论，这位作曲家在某种程度上成了《马亚一家》这本小说中的音乐家格鲁热斯的原型人物。

另一方面，在法兰西和日耳曼范例的共同影响下，葡萄牙音乐创作的重心逐渐从歌剧领域转向交响乐与室内乐领域（以至于从本世纪 20 年代起两大成分的对比可以说是完全翻了个

过)。对这个趋势起了决定性的推动作用的，是钢琴家亚历山大·雷伊·科拉索（1854—1928），我们前面已看到，他大力提倡音乐会文化，但他这方面的努力在他自己作为作曲家的创作中只有附带的反映，他的曲作带有鲜明的民族性（《法多曲》《葡萄牙组曲》、及其他钢琴曲、钢琴伴唱的《葡萄牙小曲》)；他的密切合作者、小提琴家与指挥维托尔·胡斯拉（1857—1899），我们在前面已经看到，是同音乐爱好者学院的活动是相联系的，他创作了供管弦乐演奏的《葡萄牙狂想曲》(1892年)，开始了一种直到那时以前未有过的对民间旋律加以利用的方式，后来起而效尤者很多[见维依拉1900年著作，第一卷，第491—497页]。

不过，新旧世纪交替之际葡萄牙音乐生活的最有影响的人物，是若泽·维安纳·达·莫塔和路易斯·德·弗雷塔斯·布朗科。维安纳·达·莫塔（1868—1948）生于圣多美岛，第一次显露头角是1881年于三一剧院的大厅，当时的节目单中已包括有他的作品。由于得到埃德拉公爵费尔南多及夫人的赞助，于1882年得以前往柏林到夏尔文卡音乐学院就学，又于1885年在魏玛师从李斯特，又自1887年起师从汉斯·冯·毕罗；他在德国得到了瓦格纳的启发，特别是在他第一次访问拜罗伊特（1884年）之时起，他对这位德国作曲家的作品与哲学大感兴趣，因而他在90年代起，成了一位很受欢迎的钢琴讲解演奏家，此外又是《拜罗伊特通讯录》(Bayreuther Blätter）及其他出版物的撰稿人；他同柏林音乐界的若干第一流的人物特别是同费鲁乔·布佐尼建立了友谊关系，布佐尼曾将自己改写的巴赫《合唱前奏曲》献给他，同他保持频繁的书信往来。从1886—

1887年起，维安纳·达·莫塔就在德国及其他国家开始他作为演奏家的活动，不久即被公认为当代最杰出的钢琴家之一（尤其是被公认为巴赫、贝多芬和李斯特作品的非凡演奏家）；世界大战爆发后，他定居瑞士，担任日内瓦音乐学院的钢琴教授。1917年，他最后定居葡萄牙，被任命为里斯本音乐学院院长，他以这个身份积极参加了这所学府的那个于1919年经官方确定的改革方案。

作为一个作曲家，维安纳·达·莫塔从根本上是接近德国浪漫主义的，他特别致力于创造出一种局部地以对民间音乐的个人再创造为基础的具有民族特色的风格［关于对这一风格的分析及关于他的翔实传略，贝弗雷塔斯·布朗科1987年著作］。除了许多钢琴曲（《船曲》、《奏鸣曲》、《歌谣曲》、《葡萄牙狂想曲》、《葡萄牙场面曲》）、德文与葡文歌词的"曲谣"（lieder）、合奏音乐与室内乐（《弦乐四重奏》，钢琴、小提琴、大提琴《三重奏》，小提琴与钢琴《奏鸣曲》等）外，他还留下一首A大调交响乐《献给祖国》（谱写于1895年，两年后在波尔图合唱团的一次音乐会上首演），这是一件以民族"复兴"的某种神话为象征的意味深长的作品（它从卡蒙斯那里得到形象的启发），很可能是表现出英国最后通牒之后一段时期当中的气氛的一个最能说明问题的音乐例证：

> ［交响乐的最后一个乐章］描绘很长一大串的心灵状态，从"导奏"中伏一笔的对灾难的预感开始，当中有因这灾难而产生的沮丧，有激烈的斗争，有笃信宗教的人民表现为某种祈祷的感情，这一切都包括在"激动的快板"之中，最后则是胜利的欢欣雀跃，由这一段结

尾处的"凯旋进行曲"的军乐把它强烈地表现出来。这部交响乐最后以庄严雄伟的气氛结束，像是一首光彩夺目、五色缤纷的颂歌[见阿罗约1897年著作，第8页]。

至于路易斯·德·弗雷塔斯·布朗科(1890—1955)，人们惯常称他为"将音乐现代主义引进葡萄牙的人"，这是因为他在自己作为一个作曲家、音乐学家和教育家的工作中致力于使他那个时代的葡萄牙音乐向欧洲的那些最有革新性的审美潮流靠拢(他从1916年起担任里斯本音乐学院的教授，他在那里讲授的课目包括有"音乐科学"与作曲，并任副院长)。他是在一个有古代贵族头衔的家庭的贵族传统中受教育的(他父亲是君主制政府的高级官员)，他特别受到他的叔伯若昂·德·弗雷塔斯·布朗科的影响，若昂是位作家兼戏剧评论家，是易卜生、比昂逊和梅特林克在葡萄牙的宣扬者。他很早就表现出音乐才能，他最初的老师是奥古斯托·马沙多和托马斯·波尔巴神父，从1906年起又师从比利时风琴家和作曲家德济雷·巴克继续学业，巴克教给了他丹第(Vincent d'Indy，1851—1931)的理论(巴克是提倡无调性音乐的先锋之一，他的谱曲方法，对弗雷塔斯·布朗科的风格中某些比较"先锋派"的东西究竟起了什么影响，仍有待进一步深入研究)；1910年他动身前往柏林，师从亨佩尔丁克，他在那里又同他那位比利时老师重逢；他在柏林观看了德彪西的《培雷亚与梅丽桑德》(Pelléas et Mélisande)的一场演出，这场戏对于他的审美观的法兰西与拉丁取向，成了一个起决定作用的因素：

——[…]我的生活中发生了一件奇怪的事，1910年我在柏林时第一次听了《培雷亚》，我受的音乐教育，当时基本上是日耳曼式的，这一下子可改变了，或者更确切地说，开始了一种新的艺术生活，这种生活，归根到底原来就是我所响往的。自此之后，我在国外停留的时间，听了抒情戏剧和俄国芭蕾舞、拉维尔、施密特、丹第、里姆斯基的管弦乐与戏剧作品，我细心研究他们的乐谱，我就日益坚定走上当时已经开始走的路。

——那么这是不是说《培雷亚》给您展示了一条完全不同的道路呢……

——还不止如此，那部现代音乐的杰作，标志了我区区的艺术响往中最重要的事件［见平托（萨卡温）1913年著作，第86页］。

他的第一部重要作品是［第一］《小提琴与钢琴奏鸣曲》，它是1907年完成，次年在室内乐会社举行的比赛中获奖（见前），这首奏鸣曲中可以看到比利时风琴家与作曲家塞萨尔·法朗克（César Franck，1822—1890）的明显影响（“循环式”的构造法是弗雷塔斯·布朗科乐谱的重要组成部分，已远远超出法朗克乐派的直接影响之外）；跟着来的是三首交响诗，用李斯特的方式命名为《读了安特罗·德·肯塔尔之后》、《读了儒尼奥·迪尼斯之后》与《读了格拉·荣凯罗之后》（1908年）——安特罗·德·肯塔尔的思想，是弗雷塔斯·布朗科作品中的中心参照点。1909年，他谱写的钢琴伴唱《死亡三部曲》以及其他一些以法国诗人波德莱尔的诗为蓝本的歌曲中，明显地显露出他同法国的文学与音乐文化的相同之处（尤其是他同象征主义及颓废派运动的代表人物的相同之处），这种倾向，同样成为他的那首歌《泥土变软了》（La glèbe s'amollit）的来源，这首歌是根据

象征主义者让·莫雷阿（Jean Moréas）的词谱成的（1911年），也成为他的《莫里斯·梅特林克的三首十四行诗》和《斯特凡·马拉尔美的两首十四行诗》(1913年）的来源，这两部作品的曲谱是大胆之作，将法朗克乐派、德彪西和拉维尔加以净化；1910年他完成了交响诗《人工的天堂》，取材于英国作家托马斯·德·昆西（Thomas de Quincey，1785—1859），第一次演出(1913年)，由彼得罗·布兰什指挥，里斯本的公众对之感到惊愕；1913年又完成了以威廉·贝克福特的短篇小说为根据、以变奏曲为形式的交响诗《瓦特克》(Vathek)（其中的第三首变奏曲的复调谱写法十分复杂，成了欧洲音乐中直到后来60～70年代才在某些先锋派作品中普及的某种“结构性”音响 安排的一个超前的事例）。他还创作了一些钢琴曲（《曲集》[Album-blätter]、《幻影》[Mirages]、一批完成于1918年的献给维安纳·达·莫塔的《序曲》)、一首弦乐《四重奏》(1911年)、一首大提琴与钢琴《奏鸣曲》(1913年）以及若干以葡文歌词为基础的旋律，表现出了非凡的创造能力，在葡萄牙音乐史上几无其

请相信，我极为希望能向国人证明我，从根本上，在我的艺术范围之中，是个葡萄牙人。昨天，您也听到，若泽·儒利奥·罗德里格斯谈到我的音乐流派所属时，提及了穆索尔格斯基和德彪西。的确，我对这两位伟大的音乐家的方法曾多所借鉴，也不可能不借鉴，才能赶上我的时代。但是，事实上，不知不觉地，我的这位批评者朋友也注意到，我的作品中有一个南方主义的背景，这就不是那两位大师的了——这是同我血肉关联的。[《新闻报》，1911年3月17日，第2版]

这一个方向的最初一个重大的反映，就是以安东尼奥·科雷亚·德·奥利维拉的一首诗为根据的清唱剧《教士圣吉尔的诱惑》(1911年)，随后有以伊波利托·拉波佐的词为根据的交响诗《维里亚托》(1916年)；但是弗雷塔斯·布朗科很快就脱离了全体主义者们的那种狭隘民族主义的观点，虽然还是一直关心自己的音乐的"葡萄牙性"，这种"葡萄牙性"，同维安纳·达·莫塔等人不同，并不那么依靠对民间音乐的直接利用(主要的例外是分别于1919年与1927年写成的两首《阿连特茹组曲》，其灵感的来源是他在感情上所依恋的阿连特茹省)。他对于民俗音乐本来就有一种祖传的冷漠感（但对葡萄牙文化的文学与历史根源却有尖锐的感受)，到了萨拉萨尔政权时期，就更加冷漠，因为他对那种哗众取宠地对民间艺术加以利用，当作宣传与影响人心的工具，提出了批评：

我在这里要告诉你一个十分隐蔽的秘密，就是我由于在农村呆得时间很长，使我越来越讨厌民歌和村子的节日[…]。这一切东西，都使我想起这些不幸的人们不自觉地被保持在那种动物般的低下状

态，也使我心中一方面产生出对民俗艺术的反感，同时也产生出一个越来越强烈的愿望，即要把他们提高到真正美的、艺术的表现的高度上去。另一方面，由于外地总是抄袭里斯本的时髦样式，这片地方［指作曲家有一块地产的蒙萨拉斯的雷根古斯地区］的富家子弟们，他们的父母在50年前就照里斯本的时髦装束打扮，打听圣卡洛斯剧院的演员们的情况，现在他们却动不动就找个冠冕堂皇的借口把自己化装成收割庄稼的农夫、赶大车的人或是牧羊人，用阿连特茹真正的干活的人一个半世纪早已不用的语言来演说和寒暄［给维安纳·达·莫塔的未发表过的信，1943年11月3日］。

同自己的艺术思想严格一致，弗雷塔斯·布朗科在政治上也实行了演变，逐步与某些左的思想主张认同（尤其是在安东尼奥·塞尔日奥的影响下），对萨拉萨尔政权明确表示反对，这对他本人的职业生涯造成了很大的损害。

大约自1920年起，弗雷塔斯·布朗科的作曲风格就来了一个转变，同自己早期作品的那种象征主义与感官主义的气氛告别，他的创作宗旨，一方面是采取唯理主义的态度，另一方面是对文艺复兴的某些文化价值（如复调性、格里哥利圣咏模式、旋律的线性等等），念念不忘地加以恢复，同时又对卡蒙斯的作品特别进行加工（《卡蒙斯情歌》、合唱的《首尾韵四行诗》，这些都是30～40年代的作品）。这种构成主义的、近乎新古典主义的成分，其特别有代表性的，是他的四个交响乐（1924年、1926年、1943年与1952年）、第二小提琴与钢琴奏鸣曲（1928年）、《理性颂》（1934年）以及以安特罗·德·肯塔尔一些十四行诗为根据的一组歌曲《思想》（1943年）［关于作曲家的生平与事业年表，见路易斯·德·弗雷塔斯·布朗科展览目录

[…]，1975年，第25—40页]。

新旧世纪之交时葡萄牙音乐界的突出人物当中，值得举出的还有一些人。儒利奥·奈伊巴尔特（1863—1919）是一个著名的音乐家庭的后裔，曾任里斯本音乐学院和声学教授（他曾为该学院翻译过法国音乐家狄朗［Durand，1830—1909］和比利时音乐理论家盖瓦尔特［F. A. Gevaert，1828—1908］的教材），他是"安菲翁"杂志的主编，从事交响乐与室内乐（他谱曲的一首弦乐四重奏曾在1908年弗雷塔斯·布朗科的奏鸣曲获奖的同一次比赛中获奖），他还涉猎音乐戏剧领域；托马斯·波尔巴神父（1867—1950）原籍亚速尔群岛，他特别出色之处是作为教育家，曾著有《和声学课本》（1937年），该书"宝贵之处，在于它是用葡文写的最初一批这一类的考察现代和声学现象的作品之一"［见波尔巴及洛培斯—格拉萨1956年著作，第210页］；指挥大卫·德·索乌萨（1880—1918）也进行了多少有点成功的作曲活动（《葡萄牙之歌》等等）；还有托马斯·德·利马（1887—1950）以独唱、合唱与管弦乐的《圣经场景》《莫阿伯》（1907年）而著名，他也留下了若干管弦乐队的、钢琴的、歌唱的与室内乐队的乐曲。

至于弗兰西斯科·德·拉瑟尔达（1869—1934），他是生于圣若热（亚速尔群岛）一个贵族家庭的著名指挥，他很早就在一次公开比赛中争取到一份国家奖学金（1895年），到了巴黎，在巴黎就读于音乐学院与"歌手学堂"（Schola Cantorum）（自1897年起）。在法国和瑞士，拉瑟尔达同埃萨·德·克罗兹、德彪西、昂利·狄帕尔克、埃尔内斯特·安塞尔梅特结交；他在"歌手学堂"的管弦乐班成了丹第的助手，并开始了作为指挥的

国际生涯，这一生涯被世界大战打断，他不得不躲到亚速尔群岛。

1921 年，他定居里斯本，在那里组织了几次活跃音乐与艺术生活的活动：一次为工人举办的"艺术一小时"(1922 年)，同欧仁尼奥·德·卡斯特罗、阿丰索·洛培斯·维依拉、马利埃罗·迪亚斯、劳乌尔·里诺等人一起组织的"追寻艺术"小组(1923 年)，同年他又试图组织里斯本爱乐乐团但未成功；他又重新在瑞士蒙特勒和法国巴黎任乐队指挥，但不久后由于健康原因而不得不限制自己的活动。弗兰西斯科·德·拉瑟尔达是俄国、法国与西班牙音乐的很高明的演奏家，也是一个出色的作曲家，他受福瑞 (Gabriel Fauré，1845—1924) 和德彪西和声语言的影响相当深，虽然他多方面的职业生涯使他无法全副精力从事作曲：他谱写了若干钢琴曲作品(尤其是 1902 年至 1922 年间谱写的名为《供艺术家孩子娱乐的 36 个故事》[Trente－six histoires pour amuser les enfants d'un artiste]的一系列袖珍曲)，还为梅特尔林克的《闯入的女人》(L'intruse) 写的舞台音乐、钢琴伴唱曲 (其中有一套以民间歌词为基础的"谣曲"，其中有些后来改编为管弦乐) 以及管弦乐作品，其中特别出名的是"交响图"《阿尔谋罗尔城堡》(1926 年) [生平年表见弗兰西斯科·德·拉瑟尔达展览会目录 [···] 1969 年，及西德莱斯 1986 年著作]。

奥斯卡尔·达·西尔瓦 (1870—1958) 和路易斯·科斯塔 (1879—1960) 两人都原籍波尔图，首先都是以钢琴家见著。前者就读于莱比锡和法兰克福的音乐学院，师从舒曼夫人克拉拉，在许多钢琴曲中发挥了一种表达内心感情的语言，本着优秀沙

龙音乐的精神，但是这种语言的和声结构从30年代起有了丰富起来之势（他的那些通常收集成为“曲集”[ciclos]的钢琴曲当中，有《物像集》、《马祖卡集》、《伤心集》、《葡萄牙篇章》、《小品曲集》、《风信子集》、《老话集》、《额外集》、《牢骚集》、《练习曲集》、《序曲集》；他除了上述歌剧外，还写了交响诗《密莉安》及室内乐（这方面突出的有1915年的小提琴与钢琴奏鸣曲《怀念》)。路易斯·科斯塔同样是在德国受教育，师从维安纳·达·莫塔、斯塔文哈根、安索尔格及布佐尼，在波尔图进行了显著的教育活动（任当地音乐学院院长，并自1924年起又兼任波尔图合唱团团长，他在合唱团中推动演出了拉维尔的作品，也演奏了自己的作品)。他作为作曲家的作品中，自世纪初叶起，突出的有不少钢琴曲（《山诗》、《村画》、《练习曲》、《序曲》)、一首钢琴加管弦乐队的《幻想曲》、一些室内乐曲和歌曲。第三个原籍波尔图的作曲家兼钢琴家埃尔南尼·托雷斯（1881—1939）曾在莱比锡音乐学院攻读，后来成了该学院的教授，1924年回到故城，担任音乐学院院长；他写了很多钢琴曲、歌唱曲和室内合奏曲。

最后，钢琴家兼作曲家安东尼奥·德·利马·弗拉戈索也值得特别一提。他生于1897年，1918年不幸早逝（同阿马德奥·德·索乌萨·卡尔多佐和指挥大卫·德·索乌萨一样，但比他们二人都年轻得多)，他是患流行的“肺部”流感去世的。他在里斯本音乐学院是托马斯·波尔巴的学生，1916年在音乐爱好者学院中举行的一次音乐会上显示了他巨大的作曲家才能，整个音乐会都全是他的作品；除了钢琴伴唱的《我的村庄的音响》之外，他的作品最主要的部分都是短短4年的期间内（自

1915年至1918年）写成的，即使如此，其中仍有一些作品表明了这是一位天资非凡的音乐家，师承福瑞和德彪西，可惜他的音乐语言未及完全成熟（《小组曲》、《序曲》、《夜曲》、《奏鸣曲》及其他钢琴曲、以安东尼奥·科雷亚·德·奥利维拉的诗为基础的《落日之歌》、《狂欢节日》、以魏尔伦的诗为根据的钢琴伴唱的《农神体诗》、小提琴与钢琴的《浪漫组曲》、钢琴小提琴大提琴《三重奏》，等等）[作品目录见若热1968年著作，第81—85页]。他逝世前不久，曾经一针见血地分析他那个时代葡萄牙音乐的“民族主义”的矛盾和迷惘：

> 不幸得很，我国的歌曲，作为音乐而言，没有俄国吉卜赛人歌曲的那种热烈豪放的激情和动人的东方气息[…]；没有匈牙利、挪威尤其是西班牙歌曲所特有的那种强烈的力量和缤纷的色彩[…]。那些歌曲的确是一个美妙的灵感泉源，西班牙的伟大的作曲家们对这一点十分了解，他们正在形成一个民族乐派，这个乐派今天已经有了十分热烈的支持者，明天定将名满天下。
>
> 反之，我国的歌曲全都是以两个和弦即主音和弦和属音和弦为基础的，只有这两个和弦能配得上这些歌曲的旋律[…]。
>
> 所以，我觉得，葡萄牙作曲家们如果采用这些主题，走的就不是一条很好的路子。我认为他们如果想创造出一个本国音乐的乐派，应该做的是设计出新的旋律，要有新的气氛、现代的音调，这音调要超出那种完全和弦的极为粗糙的音调[见著，第91—92页]。

但是，那些主张采取民族主义式审美态度（不论是否从民间艺术中取得灵感）的人们同那些主张采取天下一家不分彼此的艺术方针的人们，彼此之间的争论，在第一共和国这个政治

上混乱但文化上丰收的时期中，并没有告一段落，到了下一个时期，它又东山再起，有了新的表述，放进了自己的意识形态前提的框框之中，其影响所及，以这种或那种方式一直延续到今天。

从宣传到反抗

1926年5月28日的军人哗变，成立了一个日后在几乎半个世纪期间一直制约着葡萄牙全部生活的独裁政权，这马上直接引起了一个对任何形式的艺术活动都十分不利的意识形态收紧运动，这个运动，由于先是担任财政部长后来又担任内阁总理的萨拉萨尔的那种道德纯粹主义与经济紧缩政策而更为变本加厉，在他看来，教育和文化从来就不是什么优先要办的事。新闻检查的制度化、政权对任何性质的思想辩论的猜疑态度、官方机关的一再清洗、学校里和法西斯背景的青年组织（尤其是“葡萄牙青年团”，例如学校中连“合唱歌咏”的课目也交给了它来主持）中狭隘的政治说教、我国对于先进的文化与美学思潮的闭关锁国做法，这一切都使原先在本世纪最初二、三十年兴盛起来的文学、美术与音乐上的创造性迅速熄灭，而另一方面，“新国家”（这是政权自30年代初起取的名称）所鼓励的极端民族主义十字军的精神，本身又显得无能在艺术领域激励起有突出意义的作品，而且这种精神还使“大众”的群众文化同所谓“高等文化”之间的严格隔离固定下来。

在欧洲法西斯主义的影响下，文化这个概念，被宣传这个概念更为恰当地代替了：1933年成立了国家宣传秘书处（S. P. N.），后改称国家资讯秘书处（S. N. I.），在这个机构中，被

萨拉萨尔的政治魅力所迷住的类似“被吸收过去”的现代主义式的人物安东尼奥·费罗，大力展开活动，宣传我国的（旅游方面与艺术方面的）形象，当然是力图使这个形象成为清一色的、风平浪静的样子（对于“民间艺术”和“地区”文化的某种观点，曾在葡萄牙思想界的各个领域保持到今天，这种观点肯定是“新国家”的“精神政策”的反映）。奇怪的是，统治阶级当中的主导气氛，是如此敌视任何形式的思想流通与文化创举，以至于早在1948年时，那位已经变成了政权的“捅娄人”（enfant terrible）的安东尼奥·费罗，就觉得有必要开导开导那些对他的机构如何有用没有能够“理解”（认为国家总预算中用于国家资讯秘书处的款项过多了）的人们，同时趁此机会重新吹捧独裁者：

> 萨拉萨尔虽然不同意我们的意见，也并不犹豫，也还是让我们作某些试验来打消一些既定之见，来打开某些栓上的窗户，来在葡萄牙生活中透进新鲜气流［见费罗1948年著作，第22页］。

萨拉萨尔时期葡萄牙乐坛有两个起决定性标志作用的日子：一个是1933年官方广播电台（后来的国家广播电台）在公共工程与通讯部长杜阿尔特·帕谢科主持下成立，另一个是1940年的一整套纪念立国800周年与光复300周年的活动，这些活动表现为“葡萄牙世界展览会”（展览会本身有很浓厚的音乐成分）以及“淡绿色”芭蕾舞团（专门将民间舞加以“风格化”）的成立，这些活动也许是“新国家”及其在建筑上的著名成就的最有效的文化宣传工具了。1941年，安东尼奥·费罗除

了他原有的职务外，又兼任了国家广播电台管理委员会主任之职。

与国家广播电台的成立相联系，也成立了国家广播电台交响管弦乐团（1934年），它成了直到1989年为止全国最主要的管弦乐团（虽然它至少在初期的活动主要是在广播室中），杜阿尔特·帕谢科延揽到了著名的指挥彼得罗·德·费雷塔斯·布朗科（1896—1963）前来主持，而弗雷塔斯·布朗科自1927年起就一直企图创办一个本国的歌剧剧团，次年又指挥了在蒂沃利剧院举行的交响音乐会。在这些音乐会上特别注意传播现代曲目。他在国际上出了名，成了法国与西班牙现代音乐的第一流演奏者之后，应拉维尔的邀请，于1932年指挥了拉维尔作品的一份节目（在同一个音乐会上，拉维尔本人指挥了他的《G调协奏曲》），因此，彼得罗·德·弗雷塔斯·布朗科开始了声望兴隆的国际职业生涯，同他在国家广播电台管弦乐团的活动齐头并进［见帕埃斯1963年著作，第389—462页］。

但是，在这个时期，由于音乐生活在逐步国家化，私人举办音乐会的活动衰落了：主要的例外是自20年代中期起由埃玛·罗梅罗·达·卡马拉·雷依斯所主办的“音乐普及”会（也是由于她的活动，1932年葡萄牙首次演奏了奥地利小提琴家与作曲家荀白克［Arnold Schoenberg，1874—1951］的《月中小丑》）；另一个例外是由钢琴家洛伦索·瓦雷拉·西特1931年在里斯本“王家电影院”举办的一系列演奏会；尤其是有一个例外，就是“音乐文化小组”（成立于1934年），这个团体举办一些有最杰出的葡萄牙与外国艺术家参加的音乐会（从而引起一些名家前来访问葡萄牙，如俄国钢琴家与作曲家普罗科菲也夫

[S. S. Prokofiev, 1891—1953]、意大利钢琴家与作曲家卡谢拉 [Alfredo Casella, 1883—1947]、法国作曲家浦朗克 [Francis Poulenc, 1899—1963]、瑞士作曲家霍内格 [Arthur Hongger, 1892—1955] 与德国小提琴家与作曲家亨德密特 [Paul Hindelmith, 1895—1963]),他们的活动扩大到了国内其他城市;自1940年起,音乐文化小组还主持设立了一份给葡萄牙作曲家的奖金。它的创办人埃利萨·德·索乌萨·佩德罗佐在官方当局面前很有威望、对指导里斯本市政厅的音乐活动以及对成立葡萄牙青年团(1947年)也起了突出的作用:在成立这个组织的过程中,若利·布拉加·桑托斯、若昂·德·弗雷塔斯·布朗科、马利亚·埃尔维拉·巴罗佐与菲利浦·德·索乌萨都积极参与[见波尔巴与洛塔斯—格拉萨1956年著作:第257页,及1958年著作,第357—358页,第695页及第748页]。

公众交响乐音乐会的传统,到了里斯本爱乐乐团(这个乐团是伊沃·克鲁斯于1937年建立的,但只进行断断续续的活动)以及由市政当局发起举办的里斯本交响管弦乐团(自1954年起由费尔南多·卡布拉尔指挥,但活动同样是不正规的)年中,只得到局部的恢复;而另一方面,在波尔图,1947年成立了音乐学院交响管弦乐队,后来并入国家广播电台。在其他方面,可以指出的有伊沃·克鲁斯举办的一些事业(1923年起的"音乐复兴运动",是同埃杜阿尔多·利波里奥一起搞的,宗旨是恢复葡萄牙的高雅音乐传统;1931年起的杜阿尔特·洛波合唱会社,以及1951年成立的"追寻艺术"音乐会组织,是作为国立音乐学院的活动的扩大而成立的,其宗旨是促进我国音乐文化的扩散[见克鲁斯1985年著作的几处]);同时,弗雷德里

科·德·弗雷塔斯创立了里斯本合唱会社（1940年），而马里奥·德·桑派约·里贝罗则创立了“复调音乐”（Polyphonia）声乐团（1941年）。最后，费尔南多·洛培斯——格拉萨同其他名家一起创立了“奏鸣”音乐会组织，其唯一宗旨是传播现代葡萄牙与外国音乐［见波尔巴与洛培斯—格拉萨1958年著作，第565页］，这是对40年代葡萄牙音乐生活的一个明显的批评，这从成立大会节目单中的开场白介绍中可以看出：

> 我们认为，可以毫不夸张地肯定，现代音乐在葡萄牙仍是完全无人知晓的。除了少数人对它有点注意之外［……］，一般出席听音乐会的公众很少有机会接触到当代音乐的真正表现并对之形成多少掌得住的判断。我们甚至觉得，近来情况还更加每况愈下。距今10来年前，还有公众交响音乐会，往往还举行室内乐的演奏会，那时还有个把指挥或演奏家有胆子认为音乐并不止于瓦格纳和李斯特，并且在自己的节目单中收进了现代作曲家的某部作品。但这种情况今天已经罕见；我们没有公众音乐会了，那些将最著名的的键盘或弓弦乐器高手请到我国来的私人会社，在它们当中，现代音乐似乎也不十分吃香。我们只有在例外的场合才有缘听到德彪西或拉维尔的某件作品——也就仅此而已［见《奏鸣》1942年］。

在安东尼奥·费罗的推动下，就在同一个1940年，而且同是在国家广播电台的建制内，成立了一个音乐研究室，它的聘作政策，成了对音乐创作的一种鼓励（不过，音乐创作仍然受到政权所主张的那种软性现代主义及民俗色彩审美观的制约）。“淡绿色”集团也本着同样的精神促成了若热·克罗纳·德·瓦斯孔塞洛斯、弗雷德里科·德·弗雷塔斯、鲁伊·库埃略、阿

尔曼多·若泽·费尔南德斯及克劳迪奥·卡尔内罗等人写出了一批芭蕾舞乐谱。

1940年800和300周年的纪念活动的一个特别的标志，是1927年歌剧活动几乎全部停顿的圣卡洛斯剧院的恢复。大规模的修建工作是1938年动工的（但从技术上说则指导工作做得很差），政府为了从这修复工作中取得最大的宣传收益，就隆重举行剧院重新开幕仪式（萨拉萨尔意味深长地称这剧院是“葡萄牙的会客厅”），演出了鲁伊·库埃略的歌剧《若昂四世》，库埃略则从1931年亦即在同一剧院上演清唱剧《法蒂玛》时起，就成了政权的半官方作曲家。

1946年，该剧院转而由国家直接管理，代表国家来管理的，是一位终身职的院长若泽·菲格雷多（萨拉萨尔的心腹）；在他的作用下，该剧院加强了自己的观众中的精英成分，很快就恢复了有威望的剧院的地位，吸引了国际歌唱界的名家前来献艺，它的节目单基本上是保守的（奥地利作曲家贝尔格［Alban Berg，1885—1935］的《沃采克》［Wozzeck］1959年的首演，从一切意义上说都是一个轰动的新闻，批评界和观众中最保守的人士均对之表示厌恶或困惑）。1963年，在从属于政府法团部的“全国劳动愉快联合会”（F. N. A. T.）的主持下，按照那已经促成了“娱乐剧场”举行“民众季节”的所谓“教育群众”的战略方针，实现了成立一个“葡萄牙歌剧剧团”（设在三一剧院内）的设想，这个剧团虽然向年青一代的葡萄牙歌唱家提供了专业化的机会，但似乎并没有对创立真正的民族歌咏乐派或是对革新国内的歌剧活动起过多大有效的作用（它由于节目老一套、表演的一般艺术质量不高，反而使人们一贯对这类项目是

否可行抱有的怀疑更为加重)。

在音乐学院,维安纳·达·莫塔因年龄限制于1938年退了下来,院长一职改由作曲家伊沃·克鲁斯(1901—1985)担任,他自1936年起就担任全国音乐家协会主席,又是法团议会的功能团体代表;次年,路易斯·德·弗雷塔斯·布朗科由于日益认同那些"颠复性"的政治倾向,被解除了音乐学院的教职(后来也被国家广播电台解职),同时,在师生当中形成一种思想应"正常化"的气氛,以此作为对我国文化生活加以管制的过程的一个组成部分。

在这样的大气候下,经过前一段时期比较蓬勃的发展之后,音乐创作当然也就出现明显的退化。若昂·德·弗雷塔斯·布朗科在一本出版于1960年的书中,对政权在音乐这个具体领域中的作为作出下面的分析:

> 葡萄牙的干涉主义在音乐审美观方面并没有采取强制的形式,甚至可以说也没有采取半强制的形式。没有一种官式化的方针,在这一点上,艺术创作者似乎是完全自由的[……]。
>
> 但是,暂时性的环境情况却间接地起了作用——有时是起阻碍作用——,这个作用是容易觉察得到的。从正面来说,是对作品如何征集,是给不给表演的机会,是让不让音乐会、歌剧或芭蕾舞表演,是给不给私人团体借用管弦乐队的机会,是比赛举行不举行和采取不采取其他在一个欧洲文化背景的国家中正常的做法。而从别一面来说,是可想的惰性和触目惊心的无能;个人和集体如果有对现体制持异议的嫌疑就被干涉其活动;官方有一个方针,再加以它有一个名为"国家"的机构[作者指的大概是国家广播电台],使青年人感到自己的热情是不能越过一定限度的[见弗雷塔斯·布朗科1960年著

作，第61—63页]。

40至60年代的葡萄牙作曲家们面前有三个选择：一个是或则死心塌地、或则随波逐流、或则勉为其难地参与"新国家"的多少有宣传意味的事业；一个是在自己的作品与艺术主张中敢于对政权及其审美政策（正面的和负面的）采取公开的对抗态度；再一个就是干脆"作曲而束诸高阁"。当时大多数音乐家（妥协的程度大小不等）采取了第一与第三种做法；采取第二种做法的，几乎只是费尔南多·洛培斯—格拉萨单枪匹马，他无疑是音乐界当中对独裁政权实行政治上与文化上的反抗的最顽强的代表人物。

洛培斯—格拉萨1906年出生于托马尔，今天看来他无疑是萨拉萨尔和卡埃坦诺时期葡萄牙音乐生活中的主导人物，这件事实，由于他的全部活动都显然是在政权的官方体制圈子之外进行的，而显得更为奇特。他是在国立音乐学院受教育的，曾师从托马斯·波尔巴、路易斯·德·弗雷塔斯·布朗科和维安纳·达·莫塔，于1931年念完了高等作曲课程，同年参加本校一个教席的竞争，但因政治原因被捕，他的任命未得批准。他有一段时间在科英布拉的音乐研究院授课，此时接近了《存在》杂志的一批人（此外也为《新庄稼》撰稿）；他于1934年竞争一个到国外留学的奖学金名额，但评选委员会对他有利的决定又一次因政治原因而被取消，他于1936年又重新被捕。次年，他终于起程自费前往巴黎，在巴黎攻读音乐学并从夏尔·刻希林（Charles Koechlin）那里得到作曲上与管弦配乐上的指导。

他在巴黎度过的几年，正是法国人民阵线的时期，这几年的时光在意识形态上与美学观点上对他起了举足轻重的薰陶作用，他作为作曲家的个性，早已在钢琴曲《葡萄牙民间主题变奏曲》(1927 年)及某些钢琴伴唱曲例如以费尔南多·贝索阿一首诗为根据的《他妈妈的孩子》中显示端倪，而这个个性的最有代表性的早期作品．都出自他在巴黎的那段时期；他的那些初期成熟的作品中，有钢琴的《第二奏鸣曲》和小提琴、中提琴、大提琴及钢琴《四重奏》(1939 年)；他在巴黎还写了一部杂剧芭蕾舞《时代的狂热》(La fièvre du temps)(1938 年）并开始写一套《葡萄牙民歌二十四首》。在他回到葡萄牙期间(1939 年)，他的作曲语言的基本要领已经成型，若昂·若泽·库舒费尔曾对他的作曲语言作这样的描述:“和声语言自由但以实用为基础，不协和音是自然音阶的，打击节奏同线性的多重节奏交替进行（从而产生多拍子多变以及往往置小节划分于不顾的情形)，总之，从表现的角度来看，是一种明朗紧凑的抒情主义，有民间根源，更确切地说，有伊比利亚半岛的根源”[波尔巴与洛培斯—格拉萨 1958 年著作，第 138 页—139 页]。

他在里斯本定居后，在音乐爱好者学院中担任教席，多次获得音乐文化小组的奖：1940 年是他的钢琴与管弦乐队《第一协奏曲》获奖；两年后是他根据米格尔·托尔迦的诗谱写的管弦乐伴唱《海上悲剧的故事》(是针对不久前大事庆祝的 300 与 800 年民族勋业戳穿其神话的一剂解毒剂）获奖；1944 年是他的《管弦乐团交响乐》(Sinfonia per orchestra）获奖；1952 年是他的钢琴《第三奏鸣曲》获奖；但是，这些作品（除了《协奏曲》外)，全都没有在里斯本演奏过。他数量众多而且多种多样

的作品之中，占突出地位的有许多民歌（葡萄牙或他地的民歌）的独唱或合唱配和音与改编，还有极为众多的以葡萄牙最为重要的诗人（卡蒙斯、博卡日、安特罗·德·肯塔尔、费尔南多·贝索阿、安东尼奥·博托、若泽·雷日奥、欧仁尼奥·德·卡斯特罗、卡米洛、庇山耶、马里奥·塞萨里尼、欧仁尼奥·德·安德拉德、若泽·戈麦斯·费雷拉、卡洛斯·德·奥利维拉，等等）的词句而谱写的钢琴伴唱歌曲，还有同样众多的政治性与活报剧式的歌曲，除此之外，还有一大批多方面的交响乐作品（钢琴加管弦乐的《第二协奏曲》、《五块墓碑》、《钢琴、弦乐、铜管与打击乐小协奏曲》、《十二月的诗》、弦乐合奏的《给一个即将诞生的婴儿》、大提琴加管弦乐的《室内协奏曲》，等等）、室内乐作品（两首小提琴加钢琴的《小奏鸣曲》、声乐加管弦乐的《费德里科·加尔西亚·洛尔卡的四首歌》、钢琴五重奏的《爱与死之歌》、《弦乐四重奏两首》——其中的第一首1965年获摩纳哥的兰尼埃尔三世奖——、弦乐五重奏《第二号乡村组曲》及《十四处注解》、管乐五重奏《给维依拉·达·西尔瓦的七个纪念》，等等）以及钢琴曲（《奏鸣曲》、《序曲二十四首》、《故乡之行》、《纪念贝拉·巴尔托克》等等）[作品目录见费尔南多·洛培斯—格拉萨75周年，1981年]。

从历史上看，洛培斯—格拉萨的作品可以看作是最后一次也无疑是最彻底的一次试图，要通过对传统乡村音乐的个性特色加以深入吸收消化，来设计出一种“民族”的音乐风格，这位作曲家是对传统乡村音乐进行过系统的研究的第一批人当中之一（他这样做时，有一部分是同科西嘉岛出生的民族学家米歇尔·贾科梅蒂合作进行的）。这个经过净化与重新发明出来的

文化原型，被纳入了由拉维尔、斯特拉文斯基、西班牙作曲家法雅（Manuelde Falla，1876—1946）与巴尔托克的模式所塑造成的音乐语言之中，这种音乐语言尽管有时接近无调性的某种表现主义气氛，但却抵制了荀白克乐派那种谱曲法的直接影响。因此，它对于民间音乐的处理方法，这样也就同安东尼奥·费罗的审美观恰恰对立：他的作品流露出的“民间音乐”观，同任何田园风光式的、青山绿水式的浪漫主义观念是决然分家的，而倒是倾向于着重突出农村某种艰苦生活如何严峻粗糙（这表现出同文学中与造型艺术中的现代新现实主义有明显的相似之处）；这无疑是他的音乐的最“有颠复性”的一面，但也是使他同音乐会的听众的沟通成了问题的原因，这些听众直到今天还不那么愿意承认自己在洛培斯—格拉萨的音乐形象中有自己的一份，这些形象贯串着音乐素材及其加工之间的某种令人困惑的紧张关系，而这样的紧张，显然同对集体人格的一致肯定是不符的。

反之，与他同时代的几乎所有作曲家，都采取了一种保守的、和气一团的“新古典主义”的风格，这种风格，有时是民间音乐的支流：这些作曲家当中，阿尔曼多·若泽·费尔南德斯（1906—1983）和若热·克罗内尔·德·瓦斯孔塞洛斯（1910—1974），在葡萄牙乐坛代表了娜迪亚·布朗热的审美观，他们在巴黎从她那里学到了可靠的“手艺”，前者突出的作品有钢琴《序曲五首、小曲三首及小奏鸣曲》、小提琴与钢琴《奏鸣曲》、钢琴《四重奏》、《里斯本大地震》（交响诗）、钢琴加管弦乐的《葡萄牙民间主题幻想曲》和《协奏曲》、小提琴加管弦乐的《协奏曲》、芭蕾舞《嘴里叼着石竹花的人》；至于瓦斯孔塞

洛斯，则有钢琴伴唱小曲、钢琴的《给塞伊萨斯及帕尔蒂塔的托卡塔曲三首》、《红烛》（交响诗）、《圣塞西莉亚节乡谣》（女高音、合唱与管弦乐），以及芭蕾舞《花生藤的传说》。他们二人都在音乐爱好者学院和国立音乐学院任过教［目录 1978—］。

弗雷德里科·德·弗雷塔斯（1902—1980）是一位多产而产品很不均匀的作曲家，他一切体裁都涉猎过，其语言十分折衷，从小大提琴《奏鸣曲》（1923 年）的多调性现代主义，发展到《庄严弥撒》（1940 年）的学院主义以及“中世纪组曲”（1959 年）的装饰主义“综合歌剧”（pastiche）。但他一些比较有个人特色的乐谱，如两把小提琴、两把大提琴加管弦乐队的《混声四重奏》，则无疑属 40 年代葡萄牙音乐最有价值的作品的核心之列，而那些为“淡绿色”舞团的剧目谱写的芭蕾舞曲，例如《傻姑娘舞》，其对民间环境气氛的再创造之缤纷多彩及生动活泼，代表了一个历史性的时刻，一个某种民俗性的民族敏感性固定下来的时刻，而他作为作曲家与管弦配乐家的牢靠手艺，对这种敏感性一直起了帮助作用。他还谱写了歌剧以及轻松音乐剧和电影所用乐谱，其中包括葡萄牙第一部有声影片即雷当·德·巴罗斯的《严厉的女人》中的音乐［作者生平及作品索引，1980 年］。

路易斯·德·弗雷塔斯·布朗科的高足若利·布拉加·桑托斯（1924—1988）有一部分教育是在意大利受到的，他特别致力于交响音乐（自 1947 年至 1972 年的六部《交响乐》、《维安纳·达·莫塔挽歌》、《D 调协奏曲》和弦乐队《小交响乐》［Sinfonietta］、《阿连特茄主题变奏曲》、中提琴加管弦乐队《协奏曲》等等），他还留下了一些谱写得很踏实的合唱曲与室内乐

曲；他的歌剧《生或死》、《王后梅罗佩》尤其是以吉尔·维森特的剧本为根据并在1970年古本江基金会会演节上首演的《轻舟三部曲》，也是本世纪葡萄牙歌剧剧目中的一些里程碑。还要指出，从60年代起，若利·布拉加·桑托斯的风格有了某种革新，他本来的风格特点，在于某种具有故意的调式主义根源的新古典主义，而经过革新，则吸收了现代语言的某些成分，但仍没有放弃他的审美观的根本前提[见弗雷塔斯·布朗科1989年著作，第29—41页，以及《悼念若利·布拉加·桑托斯文集》，1989年]。

在波尔图，20世纪上半叶音乐创作领域的中心人物是克劳迪奥·卡尔内罗（1895—1963），他是画家安东尼奥·卡尔内罗的儿子。他师从定居于波尔图的法国作曲家吕西恩·朗贝尔（Lucien Lambert），后来又到巴黎继续学业，师从法国风琴家与作曲家夏尔·维多尔（Charles M. Widor，1844—1937）等人（后来又师从法国作曲家保尔·杜卡斯[Paul Dukas，1865—1935]），成了自己家乡城市音乐学院的教授（后来又成了院长）。他写了大量的声乐作品（《从我的日晷》、《歌曲》、《老歌曲》等等）、合唱作品、钢琴曲（《三首散文诗》、《安娜·玛利亚的耐心》、《舞台》、《风竖琴》，等等）、室内乐曲（包括一首《弦乐四重奏》和一首小提琴与钢琴《奏鸣曲》）、管弦乐曲（1923年由比埃尔内所指挥的科洛纳管弦乐队在巴黎首演的《序曲、合唱与赋格》、《葡萄牙女郎们》、钢琴与小乐队的《指风标》、芭蕾舞《卡特林内塔船》）。克劳迪奥·卡尔内罗首先是受法国二、三十年代音乐的影响，他在中提琴钢琴合奏的《克罗玛》（Khroma）（1954年）中经历了接近于12音体系的处理办法[见《目

录》1978年及“音乐艺术”1965年]。

30至60年代另外一些活跃的人物有：女教育家、管弦乐队指挥和作曲家弗朗西内·贝努阿；钢琴家、管弦乐队指挥及作曲家小热艾梅·西尔瓦以及一些同民间音乐剧有关的作曲家，如文塞斯劳·平托、劳乌尔·波尔铁拉及劳乌尔·费朗；歌唱家托马斯·阿尔开德、基列尔梅·克尔纳、阿尔旺达·科雷亚、马利亚·达·格拉萨·阿马多·达·昆雅、塞尔日奥·瓦雷拉·西特及塞盖拉·科斯塔（他是1957年维安纳·达·莫塔国际比赛的发起人），此外还有原籍各为法国与意大利的玛利·安托万涅特·雷维克·德·弗雷塔斯·布朗科与聂拉·迈萨；小提琴家列昂诺尔·普拉多、安托宁诺·大卫、路易斯及瓦斯科·巴尔波萨；原籍比利时的中提琴家方斯华·布鲁斯；女大提家玛达莲纳·科斯塔；长笛演奏家路易斯·布尔顿；还有小提琴家兼指挥若阿庚·达·西尔瓦·佩雷拉，他成了“葡萄牙无线电广播”（国家广播电台自1975年起的名称）的波尔图与里斯本交响管弦乐团的指挥；在组织比较稳定、活动比较定时的室内乐当中，可以提一下的是路易斯·巴尔波萨的四重奏乐队、西尔瓦·佩雷拉的三重奏乐队、室内器乐学院、里斯本四重奏乐团（其中有钢琴）以及波尔图的弦乐五重奏乐队。同时，在广播和电影的推动下，在轻松歌曲、音乐剧和法多曲的领域，出现了一些极为走红的明星人物，如科林纳·弗雷勒、贝阿物里丝·科斯塔、埃尔米尼亚·西尔瓦、阿尔弗雷多·马尔塞内罗特别是阿玛莉亚·罗德里格斯，后者1939年开始职业生涯，靠她不寻常的表演魅力，在法多曲的历史上赢得了史无前例的国际声誉。

“新国家”对爱国主义与民族主义观念的大力提倡，显得特别有利于弘扬古代音乐遗产（尤其是16至18世纪的）；在音乐学院中，伊沃·克鲁斯提倡发掘整理古代乐器（古钢琴、翼琴、拉弓维奥拉、拨丝维奥拉）；同时（自30年代起）葡萄牙的音乐学有了相当大的发展（虽然往往难免有方法学上的狭隘性和意识形态性质的歪曲），出现了一些人的著作，如马里奥·德·桑派约·里贝罗、曼努埃尔·若阿庚，尤其是马卡里奥·桑地牙哥·卡斯特纳，他是英籍的研究工作者，自1934年起在葡萄牙定居。在音乐民俗学的研究方面，占有突出地位的有英国人罗德尼·盖洛普、龚萨洛·桑派约、阿尔曼多·列萨、维尔吉利奥·佩雷拉、勒贝洛·布尼托、马尔戈特及若热·迪亚斯、埃尔内斯托·维迦·德·奥利维拉、洛培斯—格拉萨及阿尔杜尔·桑托斯［见卡斯铁洛—布朗及托斯卡诺1988年著作］。

30至50年代期间主要的专业期刊，值得一提的有《音乐艺术》，它是由路易斯·德·弗雷塔斯·布朗科于1930年创办的，1958年由其子若昂·德·弗雷塔斯·布朗科恢复，是葡萄牙音乐青年会的会刊，还有就是《音乐报》（后来改为《音乐及一切艺术报》），是1950年起由洛培斯—格拉萨、弗朗西内·贝努阿、玛利亚·维克多利亚·金塔斯及若昂·若泽·库舒费尔，该刊物开始时也是交托给路易斯·德·弗雷塔斯·布朗科领导的［见安德拉德1989年著作，第48—50页］。

当今困难的创造

20世纪中叶葡萄牙文化生活结构中发生的变化，是由种种因素决定的：马尔塞洛·卡埃坦诺政府对政治体制采取了相对

自由化的作法；我国慢慢地对外开放，逐渐克服三、四十年代的思想与文化与世隔绝状态，经过1974年4月25日的革命，事态更为急转直下，至于在更为具体的音乐层面，“大众传媒”(mass media)——广播（现时的第二天线每天都有“古典”音乐节目）、唱片、电影和电视（自1957年起公开播放）——一方面使业余音乐活动陷于式微，但同样也使公众的文化参照对象大为扩大并大规模传播了种种文艺作品、演员及流派。

在“高贵”音乐机构方面，应该记下一笔的，是由于若昂·德·弗雷塔斯·布朗科于1970年被任命为圣卡洛斯剧院院长而产生出的革新方案，但他并未争取到通过一个该剧院的组织法案（该法案包括了要成立一个常驻剧团和一个自有的管弦乐团，要将歌剧活动扩大到国内其他地方，要同音乐学院挂钩，此外，还要废除必须穿着礼服的规定，这一条是所有这几条措施当中唯一得到通过的一条，但仍有种种限制［见维依拉·德·卡尔瓦略1984年著作，第276—277页］)。不过，在他的指导下，加强了使剧目适应时代、使音乐戏剧创作一体化并在传统的订购长期票观剧制外也进行其他演出从而使范围更为广泛的观众能前来观看歌剧。若昂·德·弗雷塔斯·布朗科于1974年被召去担任政府公职后，他的这个职务由若昂·帕埃斯接任；1981—81年间，该剧院改组为公用企业（由若泽·塞拉·福尔米迦尔任董事会董事长），大约在同一时候，成立了圣卡洛斯剧院交响管弦乐团，它将已取消的里斯本爱乐乐团部分吸收进来。1985年，若昂·德·弗雷塔斯·布朗科返回剧院担任艺术指导；最后，1988年，任命了一个新的董事会，它的工作方针似乎是要使葡萄牙的歌剧活动充分国际化。

但是，对于勾勒出葡萄牙音乐生活现时面貌轮廓，起最大影响的，无疑是卡卢斯特·古本江基金会（成立于1956年）在音乐领域举办的一整套活动。在玛达莲纳·德·阿泽维多·佩尔迪冈的推动下，举办了许多影响深远的活动，例如举办了古本江音乐节（1957—1970），成立了自己的一个管弦乐团（自1971年起称为古本江管弦乐团）和一个专业合唱团（1964年），此外还有一个芭蕾舞剧组，并且在基金会新会址里兴建的礼堂定期举行音乐会季节（自1970年起），创立了古本江现代音乐会演（自1977年起定期举行），举行古代音乐日（自1980年起），举办ACARTE事业（“活跃、艺术创造与艺术教育”，自1983年起），还成立了一个音乐学委员会（由它出版了有关葡萄牙音乐遗产的印刷材料与唱片），赞助了若干主办音乐会的团体以及音乐教育方面的活动，给葡萄牙学生提供了奖学金，组织了一些全国性的作曲讲习班和比赛（1965年、1968年、1971年与1974年），向葡萄牙与外国作曲家订聘作品，等等。事实上，由于各官方与私人机构表现得不积极与无能力维持那些活跃音乐生活的事业（这种情况，一般来说，一直继续到今天），可以说，（尽管一个基础设施脆弱的国家竟有强有力的上层建筑因而不可避免会有种种畸形现象），几乎全得力于古本江基金会，里斯本今天才得以算得上欧洲级的比较重要的音乐中心，正规定期地参与当代最著名的演奏家与交响乐及室内乐团的国际巡回交流。

至于“葡萄牙无线电广播”（R. D. P.）的里斯本与波尔图管弦乐团，它们直到1989年为止，曾经经历过一段衰落的痛苦时期，现在正在改组过程中（这个过程许多方面是有争议的），

到目前为止，已成立了一个新的、高质量的团体（波尔图管弦乐团），由一个合作式的“公营管理处”（régie）来管理；这个模式，不久也将施之于里斯本。1987年，指挥兼作曲家阿尔瓦罗·卡苏托在共和国总统府的主持下并在一些受到新颁布的“文化事业赞助法”（1986）所鼓励的私人“赞助者”的支持下，成立了“葡萄牙新爱乐乐团”，这是我国第一个这类的做法。

那些全国性的与地区性的音乐学院，则自从70年代初期以来，陆续有对之加以改革的试图，结果并不总是很明显：教育（一般教育与专业教育）体制的缺陷与局限性，这个问题也许今后很长一段时间都可能是葡萄牙音乐现状的最难解决的问题；1983年，在对专业学校体制进行全面调整当中，设立了两所高等音乐学校，一在里斯本，一在波尔图，这两座城市仍然在一切方面集中了我国的音乐生活（但在布拉加、阿威罗、埃斯平约、科英布拉、库维良、法鲁、丰沙尔、德尔加达等地另有一些官方的或官方化的音乐学府）。夏季的节日也对我国音乐活动的分散化和活跃化不无小补：最重要的、最有传统的（伊什图里尔海岸、辛特拉及卡普舒斯），都在里斯本一带。

从创作方面看，60年代初期的一个明显标志，就是大多数葡萄牙作曲家在技术上与审美上的方向发生断裂。前一代的名家（洛培斯—格拉萨、若利·布拉迦·桑托斯）仍然活跃，基本上没有背离各自音乐语言的特色。一些作曲家，如维托尔·马塞多·平托（1917—1964）、费尔南多·科雷阿·德·奥利维拉（生于1921）、马利亚·卢尔德斯·马尔丁斯（生于1926）及菲利浦·德·索乌萨（生于1927），以及菲利浦·皮雷斯（生于1934），则在初期实行过渡，从往往有点学院气息的新古典主义

最后一点延长，转向更为符合四、五十年代欧洲现代派的谱曲方法。但从世纪中叶葡萄牙乐坛这种停滞的、畏缩的气氛中脱颖而出的一些作曲家，如阿尔瓦罗·卡苏托、若热·佩辛约、伊曼努埃尔·努内斯、孔斯坦萨·卡普德维尔和阿尔瓦罗·萨拉萨尔，加上菲利浦·皮雷斯，他们之所以脱颖而出，是受到了战后先锋派的明显影响，尤其是受到了达姆施塔特中心（即德国先锋派音乐家施泰内克[Wolfgang Steinecke，1910—1961]自1946年夏天起举办的“达姆斯塔特现代音乐暑期讲习班”，是先锋派青年音乐家的活动中心——译注）的影响。

阿尔瓦罗·卡苏托1938年生于波尔图，曾师从阿尔杜尔·桑托斯和洛培斯—格拉萨，并于1960年作为古本江基金会奖学金获得者参加达姆斯塔特的课程，在那里师从史托克豪森、李杰蒂和梅湘，也学了管弦乐指挥，后来就积极从事这种活动（尤其是在美国）。他第一次作为作曲家出现是1959年在辛特拉的节日，演出了他的《第一号简短交响乐》，这是一种比较严格的12音体系的事例，他在后来的作品中则选择了某种形式的自由无调性，逐渐吸收了一些碰巧的、风格上回顾性的成分。他最重要的作品中有管弦乐《纪念彼得罗·德·弗雷塔斯·布朗科》、《追忆》、《致爱情与和平》和20件独奏弦乐器的《色彩（单）音响》（Cro（mono）fonia）。

菲利浦·皮雷斯1934年生于里斯本，他曾是阿尔杜尔·桑托斯和克罗内尔·德·瓦期孔塞洛斯的学生，他开始职业生涯，是作为一个钢琴家。他曾领国家奖学金到汉诺威留学，1960年被任命为波尔图音乐学院作曲教授，又获古本江基金会奖学金于1963年与1969年参加达姆斯塔特讲习班，并到法国广播电

视署（O. R. T. F.）（巴黎）实习一段时期，他在那里结识了皮埃尔·设菲尔（1970—1972年间）；他也在里斯本国立音乐学院任教席。据他自己说，“（他的）1954年前的作品中，新古典主义流派的影响很突出［……］。自1958年起，开始有缓慢的演变，两年后导致了12音体系的最初一些尝试，这个体系同系列化技术有时有关，有时无关。经过《前景》（1965年），系列化扩大到了韵律和节奏。从那时起，形式上的构造完全摆脱了划定的格式，越来越频繁地包括了一些随机成分。1970年标志了一个以电子作曲为主、着重采用具体来源的时期的开始”［见《目录》1978—］。不久以前，菲利浦·皮雷斯也从事了音乐剧。主要作品有：《弦乐四重奏》，钢琴、小提琴与大提琴的《三重奏》、《永恒的回归》（男中音或朗诵人加管弦乐队）、《阿克罗诺斯》（弦乐队）、《普世之歌》（磁带）、《变奏》（管弦乐队）及《动物贵族》（音乐剧）。

若热·佩辛约（1940年生于蒙蒂欐）在60年代初期推出了一批革新性的作品（钢琴的《小曲五首》及《对称系列》、管弦乐队的《折叠画》及《相叠》），这些作品的要旨，都是进行音色与形式上的激进探讨，而且都渊源于欧洲的系列化思想，这批作品显示出了他的才华，使他很快就成为葡萄牙先锋运动的中心人物。他从1960年起就参加达姆斯塔特讲习班，在罗马圣塞西莉亚学院是波里斯·颇伦纳和戈弗雷多·佩特拉西的弟子（领古本江基金会的奖学金），在巴塞尔是布雷和史托克豪森的弟子，在威尼斯是路易吉·诺诺的弟子，他开展了作曲、演奏与教学（在里斯本音乐学院）并组织音乐会的积极活动；他极为多产的作品中，对系列化的刻板做法逐步加以克服，同时又

吸收随机原则和即席发挥的战略，这些作曲当中，占突出地位的有一批具有政治异议色彩的作品，同诺诺那种战斗性艺术不无相似之处（《CDE》，《黑九月乐曲四首》、《死在圣地牙哥》及《阿米尔卡尔·卡布拉尔挽歌》，创作日期全在70年代初）；还有器乐队的《黄金时代》、《四季》、《我的终点是我的起点》（Ma fin est mon commencement）、《女先知之歌》、《水与大理石的音乐》、《洛夫第二》、《回旋圆舞曲》、《贝利萨花圈》、管弦乐组的《对称系列之二及三》、《声音》（Voix）、《镜花回忆录》（Mémoires-miroirs）（击弦古钢琴协奏曲）、《秋天协奏曲》（双簧管及管弦乐队）、以埃尔贝尔托·赫尔德及E·梅洛·伊·卡斯特罗的词为根据的独唱、合唱与管弦乐队的《重新被爱的欧里迪丝》、钢琴曲、合唱曲、电声学乐曲等等。同样，在佩辛约的推动下，1970年成立了里斯本现代音乐小组，在葡萄牙以及在国外许多主要的现代音乐节当中有广泛的活动，这种情况又鼓励了它的某些成员的创造性，例如克洛蒂尔德·罗萨（其作品《相会》于1976年获联合国教科文组织国际作曲家评审会的表彰）及洛培斯·伊·西尔瓦。

埃曼努埃尔·努内斯生于1941年，1964年定居巴黎，在同一时期参加达姆斯塔特讲习班（师从普塞尔和布雷）和科隆的高等音乐学校（普塞尔和史托克豪森）；自1979年起，这位作曲家轮翻居住在巴黎和厄尔多尔夫（在科隆附近）。他的作品有很多是由古本江基金会、法国广播电台和法国文化部所聘订的，其中突出的，自1965年起（当时有弦乐三重奏《阶梯》[Degrés]），有《纯位》（Purlieu）（21件弦乐器）、《黎明之苦》（Dawnwo）（管乐队）、《火与海的连祷》（Litanies du feu et de la

mer)(钢琴)、《呼唤》(Ruf)(管弦乐队及磁带)、《Tif'ereth》(六人独唱加六组管弦乐队)、《早之音乐》(Musik der Frühe)(18件乐器)、《隐约》(合唱)、《根底》(长笛加磁带)、《徘徊》(Wandlungen)(25件乐器)加《活电子》[Live electronics])、《往何处不拘》(Quodlibet)(数人独唱加管弦乐队,这作品是为"娱乐剧场"的空间创作的),等等。埃曼努埃尔·努内斯有一种文化人的执着严格精神,他把音乐的体验视作一种玄妙隐秘的入门行为,通过它来入门认识一个受到史托克豪森强烈影响的音响天地,他现在在欧洲的音乐创作中已占据有突出的地位[见马西亚斯1991年著作]。

孔斯坦萨·卡普德维尔是卡塔卢尼亚血统的(生于1937年),其作品自60年代起也日渐著名,当时创作了《间歇中的差别》及《瞬间之一》,后来逐渐演变,转为按照器乐、声乐戏剧及肢体戏剧的路子来有系统地发掘音乐表演的音像成分(《放开我吧》、《圣母哀悼曲草稿》、《变奏曲》、《胡安别这样》、《双重五月》、《我的声音》、《别离的阿门》),他为了进行这样的实践,于1985年创立了"集体活跃"(ColecViva)小组。曾在波尔图创办"音乐工作室"小组(1978年)的阿尔瓦罗·萨拉萨尔(生于1938年),是特别著名的管弦乐队指挥及教师,其作品有《根据安东尼奥·卡雷拉的一首幻想曲的自由变调及军乐》、《字迹擦去的羊皮纸》、《游艺学堂》、《四岔路》和《柱樁》。还要提一下几位作曲家的名字,有坎迪多·利马(生于1939年),他特别受到那使用电脑将或然率应用于作曲的希腊作曲家申纳基斯(Yannis Xenakis,1922—)的影响,还有安东尼奥·维克托里诺·德·阿尔梅达(生于1939年),他的职业

生涯多多少少是在体制渠道之外展开的（钢琴《序曲》、钢琴与管弦乐《协奏曲》、《苦恼的大教堂》、歌剧《西方海滩之歌》，等等）。年青一代的代表人物当中，突出的有保罗·布兰当、安东尼奥·平约·瓦尔加斯和若昂·彼得罗·奥利维拉。

上述的作曲家们几乎也从事演奏家的活动。第一流的演奏家当中，最近几十年间突出的有：钢琴家除塞盖拉·科斯塔外，还有坦尼亚·阿绍特、马利亚·若昂·皮雷斯、奥尔迦·普拉茨、彼得罗·布尔梅斯特以及阿尔杜尔·皮扎罗；小提琴家有热拉尔多·里贝罗；中提琴家有安娜·贝拉·沙维斯；大提琴家有马利亚·若泽·法尔康；歌唱家有埃尔萨·萨克、若泽·奥利维拉·洛培斯以及詹尼弗·史密斯；还有几个乐队，其中有“作品乐团”（Opus Ensemble），有里斯本铜管乐队，有波尔图现代声乐艺术队（指挥：马里奥·马特乌斯）以及里斯本艺人团）（指挥：曼努埃尔·莫莱斯），后者专门从事葡萄牙与欧洲古代音乐的演奏。

在葡萄牙自50至70年代文化开放及传媒膨胀的环境中，还应提一下爵士音乐（1950年在里斯本成立了“热俱乐部”）、热门音乐和滚石乐的（过迟的）传播；到了80年代初期，甚至出现了一个新现象，就是忽然之间出现了一大批用葡语歌唱的滚石乐团［见杜阿尔特1984年著作］。另一方面，对1974年以前的政权的政治对抗，产生了政治歌曲浪潮（其特别一贯的代表人物为若泽·阿丰索）［见科雷亚1984年著作］，而另一方面，某些形式的“轻松”歌曲（所谓“民族小调”，今天正在作为一种“媚俗”［kitsch］现象在恢复中）使60年代广播与电视中出现一批新星，而同时“葡萄牙式的杂剧”则在衰落，它本来从

二、三十年代起就已经局限于麦耶尔公园［见帕旺·多斯·桑托斯 1978 年著作］。曾被 1974 年后的某些激进意识形态思潮以狐疑的眼光看待过的法多曲，却能做到适应新时代，顺利地生存下来，有一代新的演唱家来维护住它（尤其是卡洛斯·都·卡尔莫）。在同一时期，吉他弹奏家卡洛斯·帕雷德斯也显示出了不起的才华，他使葡萄牙的吉他产生了过去从未产生过的影响。

若干团体，其中有古本江基金会、文化国务秘书处音乐部、葡萄牙文物总署音乐学部，都曾进行过重要的努力来发掘与整理音乐遗产。自 1980 年起，由于新里斯本大学成立了音乐科学系，因而音乐学也列入了大学学习的范围，这就使人们可以希望这一学科能在比过去更为牢固可靠的基础上获得发展，而事情的这种演化，但愿它表现为葡萄牙音乐文化那些最为有价值的内容能在国内国外更广泛地传播。

参考文献

《Abriss》 大纲

1883 《普拉顿·冯·瓦克塞尔博士所著葡萄牙音乐史大纲》(Abriss der Geschichte der Portugiesischen Musik von Dr. Platon von Waxel)，载于H·孟德尔与A·莱斯曼(编辑)《音乐会话词桌》(Musikalisches Conversations-Lexikon)，补充版。柏林：罗伯特·奥本海姆。

Alegria，José Augusto 若泽·奥古斯托·阿勒格里亚

1957 《马特乌斯·德·阿兰达所著〈素歌论〉序言》。里斯本：高级文化协会。

1968 《友谊小诗的音乐问题》。里斯本：古本江基金会。

1973 《埃武拉大教堂音乐学校史》。里斯本：古本江基金会。

1977 《埃武拉公共图书馆：音乐资料目录》。里斯本：古本江基金会。

1978 《马特乌斯·德·阿兰达所著〈有量歌咏论〉序言》。里斯本：古本江基金会。

1982 《若昂·洛伦索·雷贝洛（1610—1661）所著〈晚祷与补祷时的诗篇。并有“尊主颂”、“哀叹”及“天主怜我”〉四卷的序言》。载于《葡萄牙音乐》（Portugaliae Musica），第39卷。里斯本：古本江基金会。

1983 《葡萄牙作曲家曼努埃尔·卡尔多佐教士（1566—1650）》。里斯本：葡萄牙语言文化协会。

1983a 《维拉维索萨圣王礼拜室及教士团史》。里斯本：古本江基金会。

1984 《葡萄牙复调音乐家：杜阿尔特·洛波、菲利浦·德·马加良伊斯、弗兰西斯科·马尔丁斯》。里斯本：葡萄牙语言文化协会。

1985 《葡萄牙各大教堂中的音乐教育与实践》。里斯本：葡萄牙语言文学协会。

Almeida, Fialho de 菲亚略·德·阿尔梅达

1893 《圣卡洛斯剧院百周年［…］》，载于《猫》，第6卷。里斯本：古典书店出版社，1933（再版），第263—270页。

Alvarenga, João Pedro d' 若昂·彼得罗·德·阿尔瓦伦加

1986 《洛伦索·里贝罗大师所作〈悼亡弥撒曲〉：将之改写为现代乐谱的建议》。音乐科学硕士论文。新里斯本大学。未出版。

1988 《16世纪布拉加大教堂的礼拜仪式音乐：有关目前所知的看法》，载于《葡萄牙音乐教育协会会刊》之56（7—9月），第38—47页。

Amorim, Eugénio 欧仁尼奥·阿莫林

1935 《葡萄牙北方音乐家人名词典》。波尔图：马拉努斯。

Andrade, Isabel Freire de 伊萨贝尔·弗雷勒·德·安德拉德

1989 《葡萄牙的音乐定期出版物及音乐期刊》，载于《葡萄牙音乐教育协会会刊》之62(7月至9月)，第47—50页。

Andrade, Mário de 马里奥·德·安德拉德

1930 《帝国的莫丁雅曲》。贝洛奥里藏特：伊塔蒂亚亚，1980年（再版）。

Andrade Ferreira, José Maria de 若泽·马利亚·德·安德拉德·费雷拉

1872 《文学、音乐与美术》，第二卷。里斯本：罗兰与塞米翁。

Anos 40 40年代

1982 《40年代的葡萄牙艺术》，共六卷。里斯本：古本江基金会(特别是第一卷第175—181页；第174—177页；第三卷及第四卷)。

Appleby, David P. 大卫．P．埃普尔拜

1983 《巴西的音乐》(The Music of Brazil)。奥斯汀：德州大学出版社。

Araújo, Mozart de　莫扎特·德·阿拉乌儒

1963　《18世纪的莫丁雅曲和隆冬曲》。圣保罗：巴西纪录出版社。

Arroyo, António　安东尼奥·阿罗约

1897　《维安纳·达·莫塔：献给祖国的交响乐》，[5月21日音乐会节目单]。波尔图：波尔图合唱团，第2—8页。

1917　《我家乡的独特之处（艺术上与气质上）》。波尔图：葡萄牙文艺复兴出版社。

Arte Musical　《音乐艺术》

1965　《音乐艺术》[克劳迪奥·卡尔内罗专号]，第三系列，第二卷，第24页。

Ávila, Humberto d'　翁贝尔托·德·阿维拉

1962　《安东尼奥·若泽·杜·雷戈，葡萄牙乐坛被遗忘的人物，以及国家歌剧院的设立》，《音乐艺术》单行本，第三系列，第15页及第16—17页。

1986　《里斯本音乐学院建立史的明明暗暗》，载于《葡萄牙音乐教育协会会刊》之48（1月至3月），第36—39页。

1986a　《阿尔梅达·莫塔的生平与著作。研究工作的回顾与现状》，载于《艺术对话》之68，第54—57页。

Azevedo, João Manuel Borges de　若昂·曼努埃尔·波尔热斯

·德·阿泽维多

1986 《巴罗克吉他用的一种手法乐谱：雷冬多伯爵的书》。里斯本：葡萄牙文化遗产协会。

Balbi，Adrien 阿德里恩·巴尔比

1822 《有关葡萄牙及阿尔加维王国的统计［…］》(Essai Statistigue sur le Royaume de Portugal et d'Algarve […])，共两卷。巴黎：赛·雷伊及格拉维埃。

Barbosa，Maria Augusta Alves 马利亚·奥古斯塔·阿尔维斯·巴尔波萨

1977 《文森齐乌斯·卢西坦努斯：16世纪的一位葡萄牙作曲家及乐理学家》(Vincentius Lusitanus：Ein Portugiesischer Komponist und Musiktheoretiker des 16. Jahrhunderts)。里斯本：文化国务秘书处，文物总署。

Batalha Reis，Pedro 彼得罗·巴塔利亚·雷伊斯

1945 《李斯特1845年路过里斯本的经过》。里斯本：萨塞蒂。

Beckford，William 威廉·贝克福特

1787—88 《威廉·贝克福特在葡萄牙和西班牙的日记》，经波依德·亚历山大编纂。里斯本：国立图书馆，1983年［若昂·迦斯帕尔·西蒙依斯翻译］。

Benevides, Francisco da Fonseca　弗兰西斯科·达·丰塞卡·贝内维德斯

1883 及 1902　《里斯本的王家圣卡洛斯剧院》，共两卷。里斯本：卡斯特罗·伊尔芒及里卡尔多·德·索乌萨·伊·萨勒斯。

Bettencourt da Câmara, José Manuel　若泽·曼努埃尔·贝登库尔·达·卡马拉

1987　《弗兰西斯科·德·拉瑟尔达的钢琴音乐》。里斯本：葡萄牙文化语言协会。

Blanc de Portugal, José　若泽·布朗·德·波尔杜加尔

1947　《19 世纪葡萄牙音乐一瞰，偶尔提及埃萨·德·克罗兹“马亚一家”中的音乐》，载于《大西洋》新系列，第三期，第 62—69 页。

Borba, Tomás 及 Fernando Lopes-Graça　托马斯·波尔巴及费尔南多·洛培斯·格拉萨

1956 及 1958　《音乐词典》，共两卷。里斯本：宇宙出版社。

Borges, Armindo　阿尔明多·波尔热斯

1986　《有关葡萄牙作曲家杜阿尔特·洛波（156? —1646）的生平与创作的研究》（Duarte Lobo [156? —1646]: Studium zum Leben uns Schaffen des poutugiesischen

Komponisten)。雷根斯堡：古斯塔夫·波塞出版社。

Brito, Manuel Carlos de 曼努埃尔·卡洛斯·德·布里托

1978 《有关18世纪葡萄牙歌剧的初步研究报告》(Opera in Portugal in the Eighteenth Centary: A Preliminary Report)。未出版。

1984 《1960年以来葡萄牙的音乐学研究》(Musicology in Poutagal .ince 1960)，载于《音乐学文献》(Acta Musicologica)，第56卷第1期，第29—47页。

1989 《16世纪的葡萄牙歌剧》(Opera in Portugal in the Eighteenth Century)。剑桥：剑桥大学出版社。

1989a 《葡萄牙音乐史研究》。里斯本：埃斯坦帕出版社。

Brito, Manuel Carlos de 及 David Cranmer 曼努埃尔·卡洛斯·德·布里托及大卫·克兰梅尔

1990 《19世纪上半叶葡萄牙音乐生活纪事》。里斯本：国家印刷所。

Buescu, Maria Leonor Carvalho 马利亚·列奥诺尔·卡尔瓦略·布埃斯库

1990 《中世纪葡萄牙文学》。里斯本：开放大学。

Carreira, Xoan Manuel 舒昂·曼努埃尔·卡雷拉

1988 《对胡安·彼得罗·阿尔梅达·莫塔生平的思考》(Reflexión Biográfica Sobre Juan Pedro Almeyda Mota)，载

于《葡萄牙音乐教育协会会刊》之58(7月至9月)，第62—66页。

Carvalhais, Manuel Peixoto de Almeida　曼努埃尔·佩紹托·德·阿尔梅达·卡尔瓦利亚依斯

1910及1916　《马尔科斯·波尔杜加尔的戏剧音乐》。里斯本：卡斯特罗·伊尔芒。

Castelo-Branco, Salwa 及 Manuela Toscano　萨尔瓦·卡斯铁洛—布朗科及曼努埃拉·托斯卡诺

1988　《寻找一个失去的世界：对葡萄牙传统音乐的文献及研究的概览》(In Search of a Lost World: An Overview of Documentation and Research on the Traditional Music of Portugal)，载于《传统音乐年鉴》(Yearbook for Traditional Music)，国际传统音乐理事会，第20期，第158—192页。

Castilho, António Feliciano de　安东尼奥·费利西亚诺·德·卡斯蒂略

1846　《山中的祭司》，第一卷。里斯本：葡萄牙历史出版社，1905年（再版）。

Catálogo　《目录》

1978　《葡萄牙音乐总目录。现代曲目》。里斯本：文化遗产总署。

Cerone, Domenico Pietro　多梅尼科·皮埃特罗·塞罗内

1613　《作曲家与指挥》(El Melopeo y Maextro)。那不勒斯：乔万尼·巴蒂斯塔·加尔加诺及卢克雷齐奥·努齐。

Cidrais, Maria Fernanda　马利亚·费尔南达·西德莱斯

1986　《葡萄牙伟大的音乐家弗兰西斯科·拉瑟尔达》，载于《座谈——艺术》第69，第59—64页。

Corbin, Solange　索朗日·科尔邦

1952　《略论中世纪（1100—1385）的葡萄牙宗教音乐》(Essai sur la Musigue Religieuse Portugaise au Moyen Âge [1100—1385])。巴黎：文学出版公司。

Correia, Mário　马里奥·科雷亚

1984　《葡萄牙民间音乐：一个出发点》。科英布拉。火花/歌曲的世界。

Costa, M. Gonçalves da　M·龚萨尔维斯·达·科斯塔

1976　《拉梅戈大教堂礼拜室的风琴师和司乐长们》。拉梅戈：无出版者。

Cranmer, David　大卫·克拉梅尔

1989　《莫扎特歌剧在葡萄牙的最初几次演奏》，载于《葡萄牙音乐教育协会会刊》之62(7月至9月)，第25—27页。

Cruz，António Augusto Ferreira da 及 Carlos Ferreira Pimentel 安东尼奥·奥古斯托·费雷拉·达·克鲁斯及卡洛斯·费雷拉·皮门特尔

1937 《未出版的与已印刷的音乐作品清单：对目录的补充》。科英布拉：大学印刷所。

Cruz，Ivo 伊沃·克鲁斯

1985 《我做了的和没有做的事》。里斯本：无出版者。

Cruz，Maria Antonieta de Lima 马利亚·安东尼埃塔·德·利马·克鲁斯

1955 《葡萄牙音乐史》。里斯本：两大陆出版社。

Cymbron，Luísa 路易萨·辛布隆

1990 《弗兰西斯科·德·萨·诺隆雅和“圣安妮之弓”：对葡萄牙（1860/70）歌剧的研究》。资格考试论文提纲。新里斯本大学音乐科学系。

Dias，João José Alves 若昂·若泽·阿尔维斯·迪亚斯

1982 《杜阿尔特国王的训导书：卡尔特会之书》。里斯本：埃斯坦帕出版社。

Dicionário 《词典》

1963—71 《葡萄牙历史词典》，若埃尔·塞朗编，共四册。里斯本：出版事业公司。

Doderer, Gerhard 格尔哈德·多德勒

1971 《葡萄牙18世纪的击弦古钢琴》。里斯本：古本江基金会。

1974 《葡萄牙18世纪的键盘乐器》，载于《10世纪葡萄牙艺术》座谈会记录"，《布拉卡拉·奥古斯塔》第28卷，第65—66（第77—78），第439—446页。

1974a 《布拉加公立图书馆编号964的管风琴曲选集》序言。载于《葡萄牙音乐》(Portugaliae Musica)，第25卷。里斯本：古本江基金会。

1978 《葡萄牙17世纪的管风琴音乐与管风琴制作：根据布拉加公共图书馆编号964藏品进行的研究》(Orgelmusik und Orgelbau im Portugal des 17. Jahrhunderts: Untersuchungen an Hand des Ms 964 der Biblioteca Pública de Braga)。图青：汉斯·施奈德。

1984 《葡巴莫丁雅曲》序言。《葡萄牙音乐》，第44卷。里斯本：古本江基金会。

1988 《17世纪葡萄牙礼拜仪式中管风琴的作用》，载于《葡萄牙音乐教育协会会刊》之58（7月至9月），第58—63页。

1989 《海梅·德·拉·苔·伊·萨高及其"人性大合唱"（里斯本1715/26)》，载于《社会与人文科学学院院刊》，第3期，第141—183页。

Doderer, Gerhard 及 Cremilde Rosado Fernandes 格尔哈德·

多德勒及克雷密尔德·罗扎多·费尔南德斯

1980 《若昂·罗德里格斯·埃斯特维斯（18世纪）选集》序。《葡萄牙音乐》，第33卷。里斯本：古本江基金会。

Doderer, Gerhard et al.　格尔哈德·多德勒等

1989 《16与17世纪伊比利亚半岛的音乐与音乐家》。载于《葡萄牙音乐教育协会会刊》之60（1月至3月），第5—14页，之61（4月至6月），第12—26页。

Duarte, António A.　安东尼奥·A·杜阿尔特

1984 《当一个葡萄牙人的电艺术：葡萄牙滚石乐25年》。里斯本：贝尔特兰。

Enciclopedia　《百科全书》

1954—62 《表演百科全书》（Enciclopedia dello Spettacolo）。罗马：马斯盖雷出版社。

Encontros　《会演》

1977 《古本江现代音乐会演》节目单。

Evolução　《演化》

《戏剧在葡萄牙的演化与精神》，第二辑。里斯本：世纪出版社。

Faria, Francisco　弗兰西斯科·法里亚

1977 《希望之彼得罗的回首圣诞应答祷文》。《科英布拉大学图书馆馆刊》33 期的单张。

Fernandes, António 安东尼奥·费尔南德斯

1626 《多尔干歌和素歌的音乐艺术》。里斯本：彼得罗·克雷斯贝克。

Fernandes, Cremilde Rosado 克雷密尔德·罗扎多·费尔南德斯

1963 若昂·达·科斯塔·德·里斯波阿所著《辩驳曲》序言。《葡萄牙音乐》，第 8 卷。里斯本：古本江基金会。

Fernández de la Costa, Ismael 伊斯马埃尔·费尔南德斯·德·拉·科斯塔

1983 《西班牙音乐史。第一卷：自起源至“新艺术”》。马德里：出版联盟。

Fernando Lopes-Graça 费尔南多·洛培斯—格拉萨

1981 《费尔南多·洛培斯—格拉萨 75 周年》。《尖顶》单行本，第 444—445 页。

Ferreira, Manuel Pedro 曼努埃尔·彼得罗·费雷拉

1986 《马尔丁·科达克斯的响声》。里斯本：乌尼西斯/国家印刷所。

Ferreira de Castro，Paulo　保罗·费雷拉·德·卡斯特罗

在印刷中:《音乐民族主义或是葡萄牙特性的含混之处》。载于《音乐中的文化交叉过程：15世纪以来葡萄牙在世界音乐中的作用》座谈会记录，萨尔瓦·卡斯铁洛—布朗科编。里斯本：古本江基金会。

在准备中:《对文艺复兴的怀念：关于路易斯·德·弗雷塔斯·布朗科的现代性概念》。载于《葡萄牙音乐中的现代性及变化》座谈会记录。里斯本：新里斯本大学音乐科学系。

Ferro，António　安东尼奥·费罗

1948　《精神政策：为一次展览作的笔记》。里斯本：国家资讯秘书处。

《Ficha Biobibliográfica》　《作者作品及生平卡片》

1980　《费雷德里科·德·弗雷塔斯大师作品及生平卡片》。载于《格里哥利圣歌》，94。

França，José-Augusto　若泽—奥古斯都·弗兰萨

1974　《葡萄牙的浪漫主义：对社会文化事实的研究》，共六卷。里斯本：地平线图书（特别是第二卷，第431—452页）。

1979　《19世纪的葡萄牙艺术》。里斯本：葡萄牙文化语言协会。

Francisco de Lacerda　弗兰西斯科·德·拉瑟尔达

1969 《弗兰西斯科·德·拉瑟尔达诞辰100周年纪念展览 [目录]。里斯本：第13届古本江音乐节。

Freitas, Frederico de 弗雷德里科·德·弗雷塔斯

1974 《葡萄牙和巴西的莫丁雅曲（其特殊音乐意义的某些方面）》。载于《葡萄牙18世纪的艺术》大会记录，《布拉卡拉·奥古斯塔》第28卷，第65—66(77—78)，第433—438页。

Freifas Branco, João de 若昂·德·弗雷塔斯·布朗科

1959 《葡萄牙音乐史》。里斯本：欧美出版社。

1960 《现代葡萄牙音乐的某些情况》。里斯本：阿蒂卡。

1964 《关于现代葡萄牙音乐，关于对它的种种暗示以及对它的十分缺乏的聆听》。载于克罗德·萨姆埃尔所著《现代音乐艺术概貌》。里斯本：色彩工作室，第426—440。

1975 《路易斯·德·弗雷塔斯·布朗科的思想与演化当中一些不大为人所知的方面》。载于《座谈——艺术》第23，第42—52页。

1982 《40年代葡萄牙的音乐》；参见 Anos 40（40年代），第六卷，第54—74页。

1987 《对维安纳·达·莫塔的个性及其作品的一点研究心得》。里斯本：古本江基金会。

1989 《纪念若利·布拉加·桑托斯：扩大的追忆》。载于《圣卡洛斯剧院院刊》第九期，第29—41页。

Freitas Branco，Luís de　路易斯·德·弗雷塔斯·布朗科

1916　《音乐与乐器》。载于《伊比利亚问题》。里斯本：阿尔梅达、米兰达及索乌萨，第 119—143 页。

1929　《葡萄牙的音乐》。里斯本：国家印刷所/塞维利亚葡萄牙展览馆。

1943　《通俗音乐史：自起源至如今》。里斯本：宇宙出版社。

1956　《莫扎特与葡萄牙》。载于《沃·阿·莫扎特诞生 200 周年纪念》。里斯本：圣卡洛斯国家剧院/高级文化协会。

Gómez，Maria del Carmen　马利亚·德尔·卡尔门·戈麦斯

1987　《葡萄牙国王的音乐家们：提一下雅克马尔·勒·居维利埃》(Les Musiciens du Roi de Portugal：Une Mention de Jacguemart le Cuvelier)。载于《音乐学学刊》(Revue de Musicologie) 73/1，第 101—106 页。

Grande Enciclopédia　《大百科全书》

[1933—1960]《葡萄牙与巴西大百科全书》。里斯本：百科全书出版社。

Guimarães，Bertino Daciano　贝尔蒂诺·达西亚诺·基马良伊斯

1943　《关于钢琴家与作曲家米格尔·安杰洛·佩雷拉。巴塞卢斯：市政厅/米纽出版公司。

1947　《葡萄牙音乐书目初稿，并简要介绍我国音乐史》。

波尔图：葡萄牙印刷所。

《Historiografia》　《史纂》

1988　《葡萄牙音乐史纂》(讨论会)。载于《葡萄牙音乐教育协会会刊》之58 (7月至9月)，第7—16页。

Homenagem　《记念》

1975　《记念若热·克罗内尔 (1910—1974)》。载于《座谈—艺术》之25，第59—72页。

Homenagem　《记念》

1989　《记念若利·布拉加·桑托斯》。里斯本：圣卡洛斯剧院之友。

Horch，Rosemarie Erika　罗丝马利·埃里卡·霍尔希

1969　《巴尔波萨·马沙多曲集的乡谣》。里约热内卢：国立图书馆。

In Memoriam　《记念》

1947　《纪念贝尔纳尔多·V·莫雷拉·德·萨》。波尔图：塔瓦雷斯·马尔丁斯书店。

Joaquim，Manuel　曼努埃尔·马尔丁斯

1944　《关于维塞乌大教堂音乐的札记》。维塞乌：上贝拉省政务会。

1945　《杜阿尔特·洛波复调音乐作品集第一卷“尊主颂”》序言。里斯本：高级文化协会。

1953　《维拉维索萨公爵宫复调音乐20册》。里斯本：布拉干萨家族基金会。

1961　《埃斯特旺·洛培斯·摩拉戈“宗教音乐作品几首”》序言。《葡萄牙音乐》，第四卷。里斯本：古本江基金会。

Jorge，Leonardo　列昂纳尔多·若热

1968　《令人怀念的天才安东尼奥·弗拉戈索》。里约热内卢：葡萄牙丛书。

Kastner，Macario Santiago　马卡里奥·桑地牙哥·卡斯特纳

1936　《西葡音乐：曼努埃尔·罗德里格斯·库埃略神父的风格。1450年至1650年间键盘音乐的演奏》。里斯本：阿蒂卡。

1941　《西葡音乐研究心得》。里斯本：阿蒂卡。

1947　《卡洛斯·德·塞沙斯》。科英布拉：科英布拉出版社。

1969　《16世纪管风琴家曲集》序。《葡萄牙音乐》，第19卷。里斯本：古本江基金会。

1979　《三位葡萄牙键盘乐器作曲家：安东尼奥·卡雷拉、曼努埃尔·罗德里格斯·库埃略、彼得罗·德·阿拉乌needs》。里斯本：古本江基金会。

1983　《安东尼奥·达·西尔瓦·雷特（1759—1833）所

著吉他研究》序。里斯本：葡萄牙文物总署。

Lacerda, Aarão de　阿朗·德·拉瑟尔达

无日期及 1917　《艺术纪事》，共两卷。波尔图：葡萄牙文艺复兴。

1934　《艺术：b）雕塑、绘画与装饰艺术》。载于《葡萄牙历史》，第六卷。巴塞卢斯：葡萄卡里出版社，第 601—624 页。

Lambertini, Miguel Ângelo　米格尔·安杰洛·兰贝尔蒂尼

[1902]　《歌曲与乐器：研究葡萄牙民俗艺术的资料》(Chansons et Instruments: Renseignements pour l' Étude du Folk-Lore Portugnis)。里斯本：兰贝尔蒂尼。

1914　《葡萄牙》。载于《音乐百科全书及音乐学院词典。第一部分：音乐史》(Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire 1e partie: Histoire de la Musique)。第四卷。巴黎：德拉格拉夫，第 2041—2469 页。

Leal, Luís Pereira　路易斯·佩雷拉·利亚尔

1975　《菲利浦·德·马加良伊斯所著"弥撒曲本"》序。《葡萄牙音乐》，第 27 卷。里斯本：古本江基金会。

Lopes, Francisco Fernandes　弗兰西斯科·费尔南德斯·洛培斯

1946　《葡萄牙的音乐》，载于《葡萄牙：给境外葡萄牙人

的祖国简况介绍》。里斯本：国家资讯秘书处，第395—418页。

Lopes-Graça, Fernando 费尔南多·洛培斯—格拉萨

1944 《葡萄牙音乐及其问题》，第一卷。波尔图：洛培斯·达·西尔瓦。

1949 《维安纳·达·莫塔传记的补充材料，包括给作者的22封信。里斯本：萨·达·科斯塔。

1959 《葡萄牙音乐及其问题》，第二卷。里斯本：道路出版社，1989（再版）。

1973 《葡萄牙音乐及其问题》，第三卷。里斯本：宇宙出版社。

Luís de Freitas Branco 路易斯·德·弗雷塔斯·布朗科

1975 《路易斯·德·弗雷塔斯·布朗科[逝世20周年纪念展览会目录]》。里斯本：古本江基金会。

Machado, Júlio César 儒利奥·塞萨尔·马沙多

1875 《里斯本的各剧院》。里斯本：马托斯·莫雷拉公司。

Macias, Enrique X. 恩里凯·X·马西亚斯

1991 《帕苏斯：埃曼努埃尔·努内斯的创作世界小识》。载于《座谈——艺术》之88，第54—62页。

Magalhães Basto, A. de A·德·马加良伊斯·巴斯托

1963 《关于18世纪波尔图的音乐》。载于《波尔图人》，第六系列，三，4，第97—99页。

Marques, Joaquim José 若阿庚·若泽·马尔克斯

1947 《葡萄牙歌剧大事记》。里斯本：艺术出版社。

Mattoso, José 若泽·马托索

1985 《克吕尼教团》。载于《葡萄牙历史词典》，第一卷。里斯本：阿尔法，第131页。

Mazza, José 若泽·马扎

1944—45 《葡萄牙音乐家传记词典》(埃武拉公共图书馆典册CxⅣ/1-26)，若泽·奥古斯托·阿勒格里亚编。《西方》杂志单行本。

Merêa, Adriano 阿德里亚诺·梅雷亚

1943 《音乐纪事（1901—1925）》。巴塞卢斯：米纽出版公司。

MGG 见 Musik

Morais, Manuel 曼努埃尔·莫莱斯

1975 《16世纪的一个葡萄牙维奥拉》。载于《座谈——艺术》，第二系列，21（2月）。

1977 《埃尔瓦斯音乐曲集》序。《葡萄牙音乐》。第31卷。里斯本：古本江基金会。

1936 《16世纪的村歌、小诗和传奇诗》序言。《葡萄牙音乐》，第47卷。里斯本：古本江基金会。

1988 《葡萄牙娇饰主义音乐：贝伦的音乐曲集》序。里斯本：国家印刷所。

Moreau，Mário 马里奥·莫楼

1981及1984 《葡萄牙的歌剧歌唱家》，共两卷。里斯本：贝尔特兰。

Moreira，Alberto 阿尔贝尔托·莫雷拉

1956 《天才的'波尔图'指挥与作曲家米格尔·安杰洛传略》。波尔图：格德斯公司。

Musik 《音乐》

1949 《历史上与现在的音乐》（Die Musik in Geschichte und Gegenwart）。卡塞尔/巴塞尔：贝伦莱特。

Nemésio，Vitorino 维托里诺·聂梅西奥

1969 《弗兰西斯科·德·拉瑟尔达的生平大事年表》。见"弗兰西斯科·德·拉瑟尔达"条。

Nery，Rui Vieira 鲁伊·维依拉·聂里

1980 《葡萄牙音乐巴罗克历史之一得：里斯本国立图书馆的第8942号典册》。里斯本：古本江基金会。

1984 《"卢西塔尼亚丛书"中的音乐》。里斯本：古本江

基金会。

1985　对多德勒1984年著作的评介。载于《拉丁美洲音乐评论》第六卷，第二期，第282—292页。

1985a　《对葡萄牙17世纪合奏音乐的新研究资料》(New Sources for the Study of Portuguese Seventeenth-Century Consort Music)。载于《美洲膝琴协会会刊》(Journal of the Viola de Gamba Socicty of America) 之22 (12月)，第9—28页。

1990　《葡萄牙国王若昂四世 (1604—1656) 藏书中的音乐手抄本。对16及17世纪伊比利亚音乐曲目的研究》。(The Music Manuscripts in the Library of King João Ⅳ of Portugal[1604—1656]; A Study of Iberian Music Repertoire in the Sixteenth and Seventeenth Centuries)。奥斯汀德州大学音乐学博士论文。

1990a　《葡萄牙巴罗克音乐中的意大利模式及分期问题》(Italian Models and Problems of Periodization in Portuguese Baroque Music)。载于《巴罗克的道路：巴罗克对欧洲思想与艺术的贡献》 (Route du baroque: La contrihution du Baroque à la Pensée et à l'Art Européens)。里斯本：欧洲委员会/文化国务秘书处，第217—223页。

在印刷中：《老弗兰西斯科·卡雷拉、安东尼奥·卡雷拉教士及小弗兰西斯科·卡雷拉：一个待解之谜的总结》。载于《马卡里奥·桑地牙哥·卡斯特纳纪念文集》。里斯本：古本江基金会。

New Grove 《新格罗夫》

1980 《新格罗夫音乐与音乐家词典》。伦敦：麦克米伦。

Newman, William S. 威廉·S·纽曼

1963 《巴罗克时代的奏鸣曲》(The Sonata in the Baroque Era)。纽约：诺尔顿。

1963a 《古典时代的奏鸣曲》(The Sonata in the Classic Era)。纽约：诺尔顿。

Oliveira, Cristóvão Rodrigues de 克里斯托旺·罗德里格斯·德·奥里维拉

1987 《1551年的里斯本》。里斯本：无际图书社。重版《里斯本城内发生的某些(教会的与世俗的)事情之简短概述》。里斯本：热尔芒·迦利亚尔德，1554?。

Oliveira Marques, António Henrique de 安东尼奥·恩里克·德·奥利维拉·马尔克斯

1981 《葡萄牙第一共和国历史指南》。里斯本：埃斯坦帕出版社。

1986 《葡萄牙历史》，第三卷。里斯本：帕拉斯出版社。

Oscar da Silva 奥斯卡尔·达·西尔瓦

1937 《透过批评看奥斯卡尔·达·西尔瓦》，第一系列，无出版者。

Paes, João　若昂·帕埃斯

1963—64　《彼得罗·德·弗雷塔斯·布朗科的职业生涯大事记》，载于《音乐艺术》，第三系列，二、20—21—22，第389—462页

Pavão dos Santos, Vífor　维托尔·帕旺·多斯·桑托斯

1978　《葡萄牙式的杂剧：杂剧的简要历史》。里斯本：《日报》

Pereira, José Fernandes　若泽·费尔南德斯·佩雷拉

1986　《葡萄牙的巴罗克式建筑》。里斯本：葡萄牙文化语言协会。

Pinho, Ernesto Gonçalves de　埃尔内斯托·龚萨尔维斯·平约

1981　《科英布拉圣十字修道院：16与17世纪音乐活动的中心》。里斯本：古本江基金会。

1989　《作曲家彼得罗·德·克里斯托（卒于1618年）及其作品》。未发表。

Pinto (sacavém), Alfredo　阿尔弗雷多·平托（萨卡温）

1913　《艺术时刻：关于音乐的谈话》。里斯本：费令、巴普蒂斯塔、托雷斯公司。

1930　《葡萄牙现代音乐及其代表人物》。里斯本：费令公司。

Proença, Raul (ed.)　劳乌尔·普鲁恩萨（编）

1924　《葡萄牙指南》，第一卷。里斯本：国立图书馆。

Quental, Antero de　安特罗·德·肯塔尔

1866　《音乐的未来》，载于《体制》，13卷·10期，第234—240页（1895年巴塞卢斯R. V. 再版）

Querol Gavaldá, Miguel　米格尔·刻罗尔·迦瓦尔达

1970　《西班牙巴罗克音乐：第一卷：世俗复调音乐》序。巴塞罗那。高等科学研究委员会西班牙音乐学院研究所。

1975　《曼努埃尔·马沙多：三、四部混声传奇诗及歌曲》序。《葡萄牙音乐》，第28卷。里斯本：古本江基金会。

Ramos, Manuel　曼努埃尔·拉莫斯

1892　《葡萄牙音乐》。波尔图：葡萄牙印刷所。

Rebello, Luiz Francisco　路易斯·弗朗西斯科·雷贝洛

1972　《葡萄牙戏剧史》。里斯本：欧美出版社。

1984　《葡萄牙杂剧史》，第一卷。里斯本：唐吉诃德出版社。

Rees, Owen　欧文·利斯

1989　《“悲剧之泪”：16世纪葡萄牙新拉丁戏剧的配乐》。未发表。

Reese, Gustave　古斯塔夫·里斯

1954　《文艺复兴中的音乐》(Music in the Renaissance)。纽约：诺尔顿。

Ribeiro, Joaquim Silvestre　若阿庚·西尔维斯特雷·里贝罗

1873与1876　《历代王室在位期间葡萄牙科学、文学与艺术机构史》，第三、四卷。

Ribeiro, Manuel　曼努埃尔·里贝罗

1939　《葡萄牙音乐生活的历史框架》。里斯本：萨塞蒂。

Rubio, Samuel　萨姆埃尔·卢比奥

1983　《西班牙音乐史。第二卷：自"新艺术"至1600年》。马德里：出版联盟。

Salvini, Gustavo Romanoff　古斯塔沃·罗曼诺夫·萨尔维尼

1865　《音乐传奇诗集》序。巴黎：无出版者。

Sampaio Ribeiro, Mário de　马里奥·德·桑派约·里贝罗

1936　《18与19世纪葡萄牙的音乐：批判史史稿》。里斯本：伊纳西奥·佩雷拉·罗扎。

1943　《"原始葡萄牙人"展览中的音乐内容》。里斯本：高级文化协会。

1962　《马德里国立图书馆无名作者的素歌艺术(R14670)以及胡安·马丁内斯的"艺术"》。载于《科英布

拉大学图书馆馆报》之 26，第 362—388 页。

1962a 《若阿庚·卡济米罗·儒尼奥尔》，《音乐艺术》单行本，第 18 页。

1965 《若昂四世：维护现代音乐，反对西里洛·弗朗科主教的错误主张》序。科英布拉：大学印刷所。

Sanchez Romeralo，Antonio 安东尼奥·桑切斯·罗梅拉洛

1969 《乡谣：对 15 与 16 世纪民间抒情艺术的研究》。马德里：格雷多斯。

Saraiva，António José 及 Óscar Lopes 安东尼奥·萨莱瓦及奥斯卡尔·洛培斯

1975 《葡萄牙文学史》，第 8 版。波尔图：波尔图出版社。

Sarraute，Jean-Paul 让——保罗·萨罗特

1970 《若昂·多明戈斯·邦滕普作品目录》。里斯本：古本江基金会。

1979 《马尔科斯·波尔杜加尔：随笔》。里斯本：古本江基金会。

Sasportes，José 若泽·萨斯波尔特斯

1970 《葡萄牙舞蹈史》。里斯本：古本江基金会。

1979 《葡萄牙剧场舞蹈的历程》。里斯本：葡萄牙文化与语言协会。

Scarnecchia, Paolo (ed.)　保罗·斯卡尔涅基亚

1988　《葡萄牙的音乐》(La Musica in Portogallo)，罗马：CIDIM。

Scherpereel, Joseph　约瑟夫·舍尔佩里尔

1985　《里斯本王家室内管弦乐队及乐师》。里斯本：古本江基金会。

葡萄牙艺术"大会记录，布拉卡拉·奥古斯塔28，65—66（77—78），第405—412页。

Sousa Bastos, António　安东尼奥·索乌萨·巴斯托斯

1898　《艺术家的皮包：葡萄牙与巴西戏剧史笔记》。里斯本：贝尔特兰——若泽·巴斯托斯旧宅。

1908　《葡萄牙戏剧词典》。里斯本：李巴尼奥·达·西尔瓦印刷所。

Speer, Klaus　克劳斯·史彼尔

1967　《罗克·达·孔塞桑教士所著管风琴作品集》。《葡萄牙音乐》，第11卷。里斯本：古本江基金会。

Stevenson, Robert　罗伯特·斯蒂文森

1966　《葡萄牙音乐及音乐家在国外（到1650年为止）》(Portuguese Music and Musicians Abroad [to 1650])。利马：无出版者。

1976　《葡萄牙乡谣》序。《葡萄牙音乐》，第29卷。里斯本：古本江基金会。

1982　《葡萄牙复调音乐集》序。《葡萄牙音乐》，第37卷。里斯本：古本江基金会。

Strunk, Oliver　奥利弗·斯特隆克

1965　《音乐史原始读物：文艺复兴》(Source Readings in Music History: The Renaissance)。纽约：诺尔顿。

Teixeira, José　若泽·特舍依拉

1986　《国王兼艺术家又艺术家兼国王的费尔南多二世》。里斯本：布拉干萨家族基金会。

Thibault, Geneviève　热内维埃夫·蒂波

196?　《15世纪自狄费到若斯庚·德·普雷（1420至1480）的法国歌曲》(La Chanson FrancÇaise au XVe Siècle de Dufay à Josquin des Prés [1420—1480])。载于《音乐史》(Histoire de la Musique)，第一卷。巴黎：群星大百科全书，第890—983页。

Vasconcelos, Joaquim de　若阿庚·德·瓦斯孔塞洛斯

1870　《葡萄牙音乐家：传记与书目》，共两卷。波尔图：葡萄牙印刷所。

Viana da Mota, José　若泽·维安纳·达·莫塔

1941　《德国音乐与音乐家》。科英布拉：科英布拉大学德国研究所。

Vieira, Ernesto　埃尔内斯托·维依拉

1900　《葡萄牙音乐家传记词典》，共两卷。里斯本：兰贝尔蒂尼。

Vieira de Carvalho, Mário　马里奥·维依拉·德·卡尔瓦约

1984 《“思维即死亡”，里斯本歌剧院（即圣卡洛斯剧院）自18世纪末叶至如今在大众传播体系的变化中》。柏林洪堡大学社会科学学院博士论文。

1987 《埃萨·德·克罗兹及葡萄牙19世纪的歌剧》。载于《葡萄牙音乐教育协会会刊》之52（1至3月），第44—48页。

1989 《有关费尔南多·洛培斯—格拉萨的要旨》。里斯本：国家印刷所。

Viterbo，Francisco Marques de Sousa 弗兰西斯科·马尔克斯·德·索乌萨·维特尔波

1932 《葡萄牙音乐史史料》。科英布拉：大学印刷所。

Walther，Johann Gottfried 约翰·戈特弗里德·瓦尔特

1732 《音乐词典或音乐丛书》。莱比锡：沃尔夫冈·狄尔。

Waxel，Platon Lvovitch von 普拉顿·李沃维奇·冯·瓦克塞尔 见《Abriss》

Wolff，Robert Erich 罗伯特·埃利克·沃尔夫

1963 《文艺复兴、矫饰主义、巴罗克：三大风格，三大时期》。载于《魏吉蒙座谈会之四：音乐巴罗克（1957）》。巴黎：文化出版公司，第35—80页。